ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES
Heft 131.

ANDREA ORCAGNA

QUELLENGESCHICHTLICHE UND STILKRITISCHE UNTERSUCHUNG

VON

KLARA STEINWEG

MIT 40 TAFELN

J. H. ED. HEITZ — STRASSBURG — 1929

Digitized by Google

Zur Kunstgeschichte des Auslandes.

109. **Berenson, B.** Sassetta, ein sienesischer Maler der Franziskus-Legende. Aus dem Englischen übertragen von Irmgard Kummer. Mit 26 Tafeln. 8.—

110. **v. Domarus, K.** Pietro Bracci. Beiträge zur römischen Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6.—

111. **Küppers, P.** Die Tafelbilder Domenico Ghirlandajos. Mit 27 Tfln. 15.—

112. **Pauly, Ch. E.** Der venezianische Lustgarten. Seine Entwicklung und seine Beziehungen zur venezianischen Malerei. Mit 18 Tafeln. 8.—

113. **Witting, F.** Michelangelo da Caravaggio. Eine kunsthistorische Studie. 5.—

114. **Gersbach, A.** Geschichte des Treppenbaues der Babylonier und Assyrier, Aegypter, Perser und Griechen. Mit 67 Abb. i. Text. 8.—

115. **Dexel, W.** Untersuchungen über die französischen illuminierten Handschriften der Jenaer Universitätsbibliothek. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4.—

116. **Sedlmaier, R.** Grundlagen der Rokoko-Ornamentik in Frankreich. Mit 19 Abb. i. Text u. 11 Lichtdrucktafeln. 10.—

117. **Hahr, A.** Bewegungsgestalten in der griechischen Skulptur. Eine kunsttheoretische Studie. Mit 38 Abb. 8.—

118. **Kahn, R.** Die Graphik des Lucas van Leyden. Studien zur Entwicklungsgeschichte der holländischen Kunst i. 16. Jahrh. Mit 18 Tafeln. 20.—

119. **Witting, F.** Lancelot Blondel. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 3.—

120. **Schmaltz, K.** Mater ecclesiarum. Die Grabeskirche in Jerusalem. Studien zur Geschichte der kirchlichen Baukunst und Ikonographie in Antike und Mittelalter. Mit 14 Tafeln. 45.—

121. **Weber, S.** Gaudenzio Ferrari und seine Schule. Mit 17 Abb. 20.—

122. **v. Groote, M.** Die Deutung der Medici-Grabdenkmäler. 8.—

123. **Haumann, I.** Das oberitalienische Landschaftsbild des Settecento. Mit 100 Abb. auf 72 Tafeln. 20.—

124. **Gollob, H.** Gentiles da Fabriano und Pisanellos Fresken am Hospitale von St. Giovanni in Laterano in Rom. Mit 11 Tafeln in Lichtdruck. 6.—

125. **Gronau, G.** Spätwerke des Giovanni Bellini. Mit 25 Abbildungen. 10.—

126. **Gollob, Hedwig.** Lorenzo Ghibertis Künstlerischer Werdegang. Mit 20 Tafeln. 10.—

127. **Schmidt, Eva.** Studien zum Barberinischen Mosaik in Palestrina. Mit 11 Tafeln, davon 4 Doppeltafeln. 10.—

128. **Sacher, Helen.** Die Ausdruckskraft der Farbe bei Filippino Lippi. Mit 1 Tafel. 5.—

129. **Huggler, M.** Mythologie der altchristlichen Kunst. 14.—

130. **Zuntz, D.** Frans Floris. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrh. Mit 16 Tafeln. 20.—

131. **Steinweg, K.** Andrea Orcagna. Quellengeschichtliche und stilkritische Untersuchung. Mit 40 Tafeln. 24.—

Weitere Hefte in Vorbereitung.

Digitized by Google

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. HEFT 131.

ANDREA ORCAGNA

Digitized by Google

Digitized by Google

ANDREA ORCAGNA

QUELLENGESCHICHTLICHE
UND STILKRITISCHE UNTERSUCHUNG

VON

KLARA STEINWEG

MIT 40 TAFELN

J. H. ED. HEITZ — STRASSBURG — 1929

Digitized by Google

Fine Arts Lib.
NJ
6923
.G12873

Buchdruckerei von HEITZ & Cie. Strassburg

Digitized by Google

INHALT.

	Seite
Vorwort	VII
Erster Teil: Das Bild Andrea Orcagnas im Wandel der Kunstliteratur	1
Von Sacchetti bis zu dem Anonimo Magliabechiano	3
Von der ersten Vita Giorgio Vasaris bis zu Cinellis Neuauflage der «Bellezze della Citta di Firenze»	7
Von des del Migliore «Firenze Citta'Nobilissima» bis zur Vasari-Ausgabe des Padre della Valle	16
Der «Elogio d'Andrea Orcagna» in den «Serie degli Uomini i più illustri nella Pittura, Scultura e Architettura» und die «Storia Pittorica della Italia» von Luigi Lanzi	25
Das neunzehnte Jahrhundert	27
Andrea Orcagna als Maler	28
Andrea Orcagna als Bildhauer	35
Andrea Orcagna als Architekt	39
Anhang: Verzeichnis der Urkunden	51
Zweiter Teil: Stilkritische Untersuchung des Oeuvres des Andrea Orcagna	61
Die Werke des Künstlers:	
Stuzzi-Altar	63
Tabernakel	71
Trionfo della Morte	111
Marienkrönung	113
Matthaeus-Altar	118
Die künstlerischen Voraussetzungen des Stiles:	
Beziehungen zu Florenz	122
Beziehungen zu Siena	126
Beziehungen zu dem pisanischen Kunstkreis	128
Anmerkungen	132
Literaturverzeichnis	156
Tafelverzeichnis	162

Digitized by Google

Digitized by Google

VORWORT.

Die vorliegende Arbeit stellt eine quellengeschichtliche und stilkritische Untersuchung über das Werk und die kunstgeschichtliche Stellung des Andrea Orcagna dar. Eine zusammenfassende Darstellung dieses Künstlers fehlt in der neueren Kunstliteratur.

In dem ersten Teil der Arbeit ist die wichtigste Literatur zusammengestellt und untersucht worden, die im Laufe der Jahrhunderte über Orcagna erschienen ist. Die literarischen Dokumente wurden dabei im wesentlichen unter zwei Gesichtspunkten betrachtet. Wie stellt sich das Oeuvre Orcagnas dar? Wie beurteilt der Autor die künstlerische Bedeutung der Werke des Meisters? Zur Beantwortung dieser Fragen musste jedes Schriftstück auf den Grad der Abhängigkeit von der Tradition geprüft werden. Dabei ergab sich zugleich ein Urteil über den Wert der einzelnen Kunstschriftsteller. Das ausschliesslich historische Interesse des ersten Teiles dieser Arbeit wird offenkundig. Im Rahmen einer solchen Betrachtung konnten die Beiträge des 20. Jahrhunderts zur Orcagna-Forschung nicht behandelt werden. Sie sind im zweiten Teil der Arbeit, der stilkritischen Untersuchung, berücksichtigt worden. Nur die Frage, Orcagna als Architekt, in der schon die ältere Literatur das entscheidende Wort gesprochen hat, konnte im ersten Teil der Untersuchung abschliessend behandelt werden.

Ansätze zu einer quellengeschichtlichen Betrachtung des Künstlers bedeuten der Orcagna-Artikel Siréns in seinem Buch «Giotto and Some of his Followers» (1917) und die Studie van Marles im dritten Band des Werkes «The Development of the Italian Schools of Painting» (1924). Beide Forscher berücksichtigen kurz die Orcagna-Literatur von Ghiberti bis Vasari. Für die Bearbeitung des ersten Teiles dieser Arbeit ver-

Digitized by Google

danke ich jedoch vor allem dem Buch Benkards «Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue» (1917) die vielfältigsten Anregungen. In vorbildlicher Weise ist hier das Cimabue-Problem quellengeschichtlich bearbeitet worden.

Der zweite Abschnitt, die stilkritische Behandlung des Oeuvres Orcagnas, bedarf einer Rechtfertigung, nachdem in den letzten Jahren so oft über den Künstler gehandelt worden ist. 1905 erschien Suidas Studie über Orcagna im Rahmen des Buches «Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts». Der Autor betrachtet zunächst den gesicherten Bestand des Oeuvres des Meisters, das er in einzelnen Fällen zu erweitern sucht. Dieser Aufgabe, das Werk Orcagnas durch Attributionen zu vergrössern, sollte die Zukunft gehören. So bedeutet der Artikel Siréns über den Meister, der 1908 in seinem Buch «Giottino» veröffentlicht wurde, Fortsetzung der Arbeit Suidas. Zwar betont Berenson in «The Florentine Painters of the Renaissance» (1912): «The only painting certainly from Andrea's hand is the altarpiece at S. Maria Novella»; doch scheint auch dieser Forscher bei einzelnen Werken, die er in dem Verzeichnis «Andrea Orcagna and his Brothers» aufzählt, die Autorschaft Orcagnas zu erwägen. Wie stattlich nimmt sich das Verzeichnis der Werke des Künstlers aus, das Khvoshinsky und Salmi 1914 in den «Pittori Toscani» auf Grund der vorausgehenden Forschung aufstellen konnten! Den Höhepunkt und zugleich den Endpunkt dieser Zuschreibungsarbeit stellt Siréns Studie über den Meister dar, die 1917 im Rahmen des Buches «Giotto and Some of his Followers» erschienen ist. Die Reaktion ist nicht ausgeblieben. Van Marle hat im dritten Band seines Werkes «The Development of the Italian Schools of Painting» (1924) das Oeuvre Orcagnas sehr zu beschränken gewusst. In gewisser Weise hat auch Offner den Bestand der Arbeiten des Meisters vermindert, indem er den Bernhard-Altar der Florentiner Akademie und die Anbetung der Könige in der Jarves Collection in New Haven aus dem Werke streicht. (« Studies in Florentine Painting » und « Italian Primitives at Yale University », 1927). Er nimmt ferner in seinem Aufsatz « Nardo di Cione and his Triptych in the Goldman Collection» (1924) zwei der Orcagna zugeschriebenen Werke für den Bruder Nardo in Anspruch. Der Artikel bedeutet zugleich eine wichtige Vorarbeit für diese Untersuchung; er gibt eine sehr glückliche Rekonstruktion des Oeuvres des Nardo di Cione, für die Suida in den «Florentinischen Malern um die Mitte des XIV. Jahrhunderts» die Voraussetzung geschaffen hatte; denn dieser Forscher hat die Fresken der Strozzi-Kapelle in S. Maria Novella nachdrücklichst als gesicherte Werke Nardos erklärt. So steht dieser Meister jetzt als vollkommen gleichbedeutende Künstlerpersönlichkeit neben Orcagna. Nardos Stil zeigt

Digitized by Google

trotz weitgehender Aehnlichkeit mit der Kunst Andreas sein ureigenes Gepräge. Ueber das künstlerische Verhältnis der beiden Brüder lässt sich Bestimmteres nicht aussagen, da chronologische Anhaltspunkte fehlen. Zwar wird Nardo meist in der Literatur als der Aeltere angesprochen, doch bleibt diese These vorerst unbeweisbar. Es scheint, als ob Nardo unter dem Einfluss Orcagnas gestanden habe; er wandelte den strengen und zeichnerischen Stil des Bruders in eine zarte, mehr modellierende Art ab.

Bei der vorliegenden Arbeit ergab sich als Resultat einer langen Auseinandersetzung mit der neueren Literatur die Beschränkung des Oeuvres Orcagnas auf die inschriftlich oder quellengeschichtlich gesicherten Werke, die alle den reifen Stil des Meisters veranschaulichen. Die Frühzeit des Künstlers wird in Dunkel gehüllt bleiben, solange uns nicht ein gesichertes Werk Aufschluss über diese Periode gibt. (Nur in einem Fall wurde der Versuch gemacht, dem Meister auf Grund stilkritischer Beobachtungen eine neue Arbeit zuzuschreiben). Die Ablehnung der zahlreichen Zuschreibungen, die ausführlich in einem Anhang zur Dissertation besprochen wurden, soll jedoch keineswegs gleichbedeutend mit einer Kritik an der Methode Suidas, Siréns und anderer Autoren sein. Es wird immer der Weg der Forschung bleiben, bekannten Künstlerpersönlichkeiten zunächst vielerlei zuzuschreiben, um Klarheit in ein noch verhältnismässig unbekanntes Gebiet zu bringen. Dadurch wird das Bild des einzelnen Künstlers jedoch leicht verunklärt, wie aus dem Fall Orcagna erhellt.

Der gleichen Kritik wie das malerische Oeuvre des Künstlers ist in dem zweiten Teil der Arbeit das plastische Werk unterzogen worden. Es wurde der Versuch gemacht, die eigenhändig ausgeführten Arbeiten Orcagnas am Tabernakel in Or San Michele von den Schülerwerken zu scheiden. (Hierfür mussten zahlreiche neue photographische Aufnahmen am Tabernakel hergestellt werden). Diese Aufgabe ist in der Literatur bisher kaum berührt worden; nur Volbach hat im Handbuch für Kunstwissenschaft «Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien» Anregungen zu einer solchen Bearbeitung gegeben.

Nach der kritischen Betrachtung des Oeuvres blieb noch die Aufgabe, die sicheren Werke Orcagnas in entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang zu bringen und die künstlerischen Voraussetzungen für ihre Stilbildung zu bestimmen.

Für die Anregung zu dem Thema und für die stete Förderung und die wertvolle Hilfe an der Arbeit möchte ich Herrn Professor Dr. Graf Vitzthum meinen aufrichtigsten Dank sagen. Ebenso sei an dieser Stelle Herrn Dr. Bodmer und vor allem Herrn Dr. Weigelt gedankt, die mir

Digitized by Google

während meines halbjährigen Aufenthaltes in Florenz stets in freundlichster Weise geholfen haben. Herr Professor Offner stellte mir einige Neu-Aufnahmen zur Publikation zur Verfügung. Dafür möchte ich ebenfalls meinen Dank aussprechen.

Gelsenkirchen, Dezember 1928.

KLARA STEINWEG.

Digitized by Google

ERSTER TEIL.

DAS BILD ANDREA ORCAGNAS IM WANDEL DER KUNSTLITERATUR.

Digitized by Google

Digitized by Google

Von Sacchetti bis zu dem Anonimo Magliabechiano.

136. Novelle des Franco Sacchetti.

Zum ersten Male wird Orcagna in der Literatur in der 136. Novelle des Franco Sacchetti erwähnt (1). Der Dichter schildert, wie «Orcagna» bei einem Künstlermahl in S. Miniato die Frage aufwirft, wer nach Giotto als der grösste Maler bezeichnet werden dürfe (2). Orcagna, der damals neben anderen Künstlern wie Taddeo Gaddi und Alberto zu Beratungen über Malereien in S. Miniato herangezogen wird, scheint zu den angesehensten Persönlichkeiten der Stadt zu gehören. Er wird als «Capomaestro dell'Oratorio nobile di Nostra Donna d'Orto San Michele» bezeichnet.

Commentarii des Ghiberti.

Den ersten ausführlichen Bericht über Andrea Orcagnas Wirken überliefern die Commentarii Ghiberti s; sie sind um die Mitte des 15. Jahrhunderts geschrieben worden (3). Merkwürdigerweise ordnet Ghiberti den Künstler zwischen den Römer Cavallini und die Maler von Siena ein; aber es kann doch kein Zweifel sein, dass er ihn zu den florentinischen Künstlern rechnet (4). Sehr präzise bespricht der Autor das Oeuvre Orcagnas. Der Künstler hat das Tabernakel in Or San Michele geschaffen. Alle erzählenden Darstellungen dieses Werkes wurden vom Künstler entworfen (5); sein Bildnis führte Orcagna sogar eigenhändig aus. Ghiberti berichtet ferner, dass der Künstler die Hauptchorkapelle in S. Maria Novella ausmalte. Damit ist die Tätigkeit Orcagnas in jener Kirche nicht erschöpft. Es erscheint dem Schriftsteller jedoch unwesentlich, die «sehr vielen anderen Dinge», die Orcagna hier malte, einzeln aufzuzählen. Ein anderes Tätigkeitsfeld Orcagnas ist die Kirche S. Croce zu Florenz. Ghiberti begnügt sich damit,

Digitized by Google

von den vielen Arbeiten für diese Kirche nur « drei Geschichten » und eine « Kapelle » besonders hervorzuheben. In S. Maria de'Servi (Annunziata) hat Orcagna nach Ghiberti zwei Kapellen ausgemalt, in S. Agostino (S. Spirito) ein Refektorium (6).

Die durchaus sachliche Beschreibung der Werke gewinnt an Lebendigkeit der Darstellung durch den Ausdruck unbedingter Verehrung, die Ghiberti Orcagna zollt. Schon aus der subjektiven Auswahl der Künstlerviten geht hervor, dass Ghiberti den Meister zu den besten Künstlern des Trecento zählt (7). Darüber hinaus rühmt der Schriftsteller fast bei jedem Werk Orcagnas den ausserordentlichen künstlerischen Gehalt. Die Würdigung des Künstlers gipfelt in der allgemeinen Charakteristik, die den Auftakt der Vita bildet: «Fu l'Orcagna nobilissimo maestro perito singularissimamente nell'uno genere e nell' altro». In den beiden Schwesterkünsten, der Malerei und Plastik, erschien Orcagna dem Schriftsteller und Künstler Ghiberti gleich bedeutend. Orcagnas Stellung als Maler wird dadurch stärker akzentuiert, dass der Autor ihn unter den Malern bespricht. Das erklärt sich aus der zahlenmässigen Ueberlegenheit des malerischen Oeuvres. Selbst die architektonischen Fähigkeiten Orcagnas weiss Ghiberti zu rühmen. Jedoch bezieht sich der betreffende Satz nur auf den Tabernakelaufbau. Ausschliesslich architektonische Arbeiten vermag der Autor nicht aufzuzählen. So kommt dieser Stelle nur sekundäre Bedeutung zu. Die Persönlichkeit des Bruders Nardo rückt Ghiberti entschieden von der Orcagnas ab. Die «Capella dello'nferno», die jener im Auftrag der Familie Strozzi in S. Maria Novella geschaffen hat, wird nur wegen inhaltlicher Anlehnung an Dantes Werk besonders hervorgehoben (8). Von dem zweiten Bruder Orcagnas berichtet Ghiberti, dass er Maler war; den dritten charakterisiert er als einen nicht sehr tüchtigen Bildhauer.

Ghibertis Wissen über Orcagnas Kunst mag sich einmal auf eine genaue Denkmälerkenntnis gründen; dann wird dem Schriftsteller die zu seiner Zeit noch lebendige Erinnerung an den Meister zugute gekommen sein. Eine literarische Quelle können wir für Ghibertis Angaben nicht nachweisen.

Libro di Antonio Billi.

Chronologisch reihen sich der Vita des Ghiberti die Nachrichten über Andrea Orcagna an, die im Libro di Antonio Billi überliefert sind. Dieses «Buch» ist in zwei Kopien auf uns gekommen. Den Ausgangspunkt für unsere Betrachtung soll die zuverlässigere Strozzianus-Handschrift bilden, deren Passus über Orcagna zwischen 1490 und 1510 entstanden sein mag (9).

«Andrea di Cione, detto l'Orcagnia» lebte, wie aus dem Inhaltsverzeichnis des Libro hervorgeht, nach der Schätzung des unbekann-

Digitized by Google

ten Verfassers um 1350. Wie Ghiberti rechnet der Anonymus Orcagna zu den Malern. Auch er berichtet von einer umfassenden Tätigkeit des Künstlers in S. Maria Novella. Wie dort hören wir auch hier von der Ausmalung der Chorkapelle; darüber hinaus erfahren wir, dass Orcagnas Gemälde damals bereits den Fresken Ghirlandajos hatten weichen müssen. Die Erwähnung eines Tafelbildes in S. Maria Novella präzisiert die allgemeinen Angaben Ghibertis. Jedoch werden Zweifel an einer unbedingt exakten Ueberlieferung wach, wenn der Anonymus im Widerspruch zu Ghiberti die Strozzi-Kapelle Orcagna und nicht Nardo zuschreibt. Die Skepsis mag dadurch gerechtfertigt erscheinen, dass der Verfasser Nardo di Cione und seine Brüder überhaupt nicht erwähnt. Wie Ghiberti zählt auch der Libro Arbeiten in S. Croce auf. Ein «Inferno» und ein «Paradiso» schuf Orcagna dort. Hier liegt wiederum ein Fortschritt über die erste Vita, die die Werke dem Vorwurf nach unbezeichnet liess. Inhalt und Sujet scheinen den Verfasser des «Buches» besonders zu interessieren. Er bringt den anekdotischen Bericht, dass Orcagna den Gerichtsvollzieher, der ihn gepfändet habe, im Inferno mit einer Lilie am Barett gekennzeichnet haben soll. Auch die Tätigkeit Orcagnas in Or San Michele ist dem Anonymus bekannt. Am Tabernakel arbeitete Orcagna das Marmorrelief der Himmelfahrt Mariae, das am unteren Rande die Künstlersignatur trägt, die falsch überliefert wird (10). Die Beschriftung des Reliefs mag den Anonimo verleitet haben, nur dieses Relief und nicht, wie Ghiberti, das ganze Werk Orcagna zuzuschreiben. Aber auch hier bringt der Verfasser eine mit der ersten Vita übereinstimmende Nachricht. Er spricht von einem Selbstbildnis Orcagnas, das sich auf diesem Relief befindet. Durch die bestimmte Charakteristik «la sua figura di mezo rilieuo col uiso tondo et alquanta barba col capuccio in capo» ist eine Identifizierung möglich. Damit erschöpfen sich die Nachrichten des Libro, der nur noch zum Schluss von der dichterischen Begabung des Künstlers spricht.

Nicht unabsichtlich ist die Bezeichnung Biographie für die Angaben des Libro vermieden worden, die im Grunde nur eine nüchterne, katalogmässige Aufzählung der Werke darstellen. Der Anonymus vermeidet jede künstlerische Würdigung der Werke. Das bedeutet einen tiefgreifenden Gegensatz zu der Vita des Ghiberti. Der unbedingte Wert der Notizen des Libro beruht jedoch darin, dass sie, unabhängig von Ghiberti, manche übereinstimmende Tatsache überliefern. Dadurch wird die Glaubwürdigkeit beider Schriftsteller gesteigert. Daneben geht der Anonymus bisweilen über Ghiberti hinaus, indem er einzelne neue Details beibringt, die nur auf Grund der Denkmälerkenntnis gewonnen sein können. Die ungenaue Ueberlieferung der Tabernakelinschrift und die fragwürdige Zuschreibung der Strozzi-

Digitized by Google

Kapelle an Orcagna, die der Anonymus gibt, legen es jedoch nahe, die Nachrichten Ghibertis im ganzen positiver zu bewerten (11).

Codice Magliabechiano.

Gegenüber den Berichten Ghibertis und des Libro tritt die Orcagna-Biographie, die uns in dem zwischen 1537-42 geschriebenen Codice Magliabechiano überliefert ist (12), an Bedeutung stark zurück. Diese Vita eines anonymen Verfassers stellt dem Inhalt wie häufig auch dem Wortlaut nach eine Compilation der Nachrichten Ghibertis (13) und des Libro dar. Durch diese Verschmelzung der Berichte glaubte der Anonymus ein möglichst vollständiges Bild der Künstlerpersönlichkeit Orcagnas gestalten zu können. Die compilierende Arbeitsmethode des Schriftstellers wird nur allzu deutlich, wenn er zu Anfang seines Berichtes, Billischer Tradition folgend, Orcagna die Strozzi-Kapelle zuschreibt, am Schluss der Vita aber auf Grund der Nachrichten Ghibertis dieses Werk Nardo, dem Bruder Orcagnas, gibt (14). Eine endgültige Ueberarbeitung, die dem Verfasser versagt geblieben ist, hätte möglicherweise solche Zweideutigkeiten ausgeglichen. Dann würde immer noch die Zusammenstellung des Oeuvres die compilatorische Tätigkeit des Anonimo beleuchten. Der Verfasser des Codice folgt bei der Aufzählung der Werke im Grunde der Reihenfolge, die der Libro gibt; doch treten überall Ghibertis Nachrichten ergänzend hinzu (15). Das Oeuvre des Codice bereichert nur in einem Fall unser Wissen. Der Anonimo überliefert für die Entstehungszeit des Tabernakels etwa das Jahr 1359, eine Nachricht, die er sehr wohl auf Grund der Kenntnis der Originalinschrift beibringen konnte, wenn wir nicht noch eine dritte, uns unbekannte Quelle voraussetzen wollen.

Auch in der ästhetischen Einschätzung des Künstlers lehnt der Anonimo sich an die Tradition an; denn wenn er Orcagna als «nobilissimo maestro» bezeichnet, so ist das nur eine Wiederholung der Terminologie Ghibertis. Allerdings bedeutet es eine empfindliche Schwächung des Urteils, dass der Anonimo diese Charakteristik in einen Nebensatz des Einleitungspassus eingeflochten hat und nicht, wie Ghiberti, die Einleitung damit eröffnet. Es erklärt sich aus der systematischen Art des Anonimo, dem es wichtiger erschien, zunächst den vollständigen Namen Orcagnas «Andrea di Cione, l'Orchagna» zu überliefern und dann seinen Stand als Maler, Bildhauer und Architekt zu erwähnen. (Die Bezeichnung als Architekt ist wohl Ghibertis Tabernakelbeschreibung entnommen.) Orcagna, den Schriftsteller, erwähnt der Anonimo in anderem Zusammenhang, indem er die Nachricht Billis erweitert: «et anchora hoggi sene troua delle sue compositionj, che scrisse al Burchiello». Auch hierin brauchen wir keinen selbständigen Zusatz des Anonimo zu sehen (16); denn wenn wir vorausgrei-

Digitized by Google

fend einen Blick auf die Vasari-Vita vom Jahre 1550 werfen, so wird zwar einerseits die Unabhängigkeit von dem Bericht des Codice klar werden, andererseits aber wird die Beschreibung Vasaris «..... alcuni sonetti, che di suo si leggono ancora, scritti da lui gia vecchio, al Burchiello all'ora giouanetto» uns an die Stelle des Anonimo erinnern (17). Die Annahme einer gemeinsamen Quelle (der sogenannten Quelle K) gewinnt an Wahrscheinlichkeit (18).

Von der ersten Vita Giorgio Vasaris bis zu Cinellis Neuauflage der «Bellezze della Citta di Firenze».

1. Vasari-Ausgabe.

Die Vita des «Andrea di Cione Orgagna, Fiorentino», die, von Vasari verfasst, im Jahre 1550 erschien, übertrifft an Umfang die bisherigen Berichte. Der Autor hat die Orcagna-Biographie zwischen die Betrachtungen des Taddeo Gaddi und des Giottino eingeschoben. Die Vita stellt einen klar und straff komponierten Aufbau dar. In den einleitenden Sätzen charakterisiert der Schriftsteller die künstlerische Bedeutung Orcagnas. Wenn Vasari dabei in weit stärkerem Masse, als es bisher der Fall war, in Orcagna das Ideal einer vielseitig begabten Künstlerpersönlichkeit verherrlicht, so liegt das im Geist seiner Zeit begründet. In erster Linie sieht der Schriftsteller in Andrea Orcagna den Maler und Bildhauer. Auf beiden Gebieten ist er gleichbedeutend, wie es Vasari durch ein «similmente» zum Ausdruck bringt, und wie aus der später eingeflochtenen Anekdote erhellt, dass sich der Künstler auf den Gemälden als Bildhauer, in seinen plastischen Arbeiten als Maler bezeichnet hat. Daneben erkennt Vasari, wie einst Ghiberti, in dem Tabernakelaufbau Orcagnas architektonische Begabung. Selbst als Dichter ist der bildende Künstler produktiv tätig gewesen. Doch der Autor bleibt nicht bei dieser allgemeinen Charakteristik stehen; er bemüht sich, auch in den Geist der Kunst Orcagnas einzudringen. Er hebt gewiss Hauptwesenszüge hervor, wenn er sagt: «Non fa mai cosa che nō sia con buon garbo, e con bellissimo disegno.» — Vielleicht ist es kein Zufall, dass seit Ghiberti Vasari als Erster wieder ein künstlerisches Urteil in die Vita eingeflochten hat. Sie beide waren nicht nur wie der Anonimo des Libro und des Codice Literaten, sondern sie sahen mit den Augen schaffender Künstler.

Digitized by Google

In dem Hauptteil der Vita behandelt Vasari das Oeuvre Orcagnas. Sicher sind ihm bei dieser Bearbeitung schriftliche Quellen nicht fremd gewesen. Er kannte Ghibertis Denkwürdigkeiten und den Libro di Antonio Billi. Auf die Möglichkeit der Benutzung einer mit dem Anonimo Magliabechiano parallel gebrauchten Quelle wurde bereits hingewiesen. Aber vieles hat Vasari selbst geschaut und selbst gewertet; dadurch bringt er für unsere Betrachtung wichtige Beobachtungen bei.

Wenn wir jetzt das Oeuvre der Vasari-Ausgabe von 1550 in seiner Gesamtheit betrachten, so stellen wir jene Werke an den Anfang, die durch die Quellenliteratur bereits als Arbeiten Orcagnas erwiesen sind.

1) Florenz, S. Maria Novella: Chorkapelle. Diese Attribution ist allen bisher betrachteten Schriftstellern gemeinsam. Wie einst Billi zum ersten Mal, bringt auch Vasari die Nachricht von der Wiederausmalung des Chores durch Ghirlandajo; ja, er weiss dieses Ereignis sogar chronologisch auf das Jahr 1485 festzulegen. Der Grund der Restauration ist Vasari nicht unbekannt; denn in der Vita Ghirlandajos (S. 477 ff) berichtet er, dass die Malereien Orcagnas infolge eines undichten Daches allmählich ruiniert worden seien. Wesentlicher für uns ist, dass wir an dieser Stelle auch über den Stoff der ursprünglichen Darstellung belehrt werden; denn es heisst: «Et allogò a Domenico questa opera, con l e s t o r i e m e d e s i m e che erano dipinte prima».

2) Florenz, S. Maria Novella, Strozzi-Kapelle, Tafelbild, Tempera, vom Künstler signiert. Zum ersten Mal hatte der Libro von einem Altargemälde Orcagnas in S. Maria Novella berichtet. Wenn wir schon aus der Wortstellung im Codice entnehmen können, dass sich das Bild in der Strozzi-Kapelle befindet, so bestätigt Vasari unsere Vermutung. Mit dem Hinweis auf eine Inschrift bereichert der Autor unsere Kenntnis ausserdem noch wesentlich.

3) Florenz, S. Croce: Inferno, Purgatorio (19), Paradiso (vergleiche schon Ghiberti und die Strozzianus-Handschrift des Libro.)

4) Florenz, Or San Michele, Tabernakel. Wie Ghiberti, schreibt Vasari Orcagna das Gesamtwerk zu, allerdings mit der Einschränkung, dass er dem Bruder des Künstlers, einem Bildhauer, in der Ausführung einen unbedingten Anteil zuspricht. Traditionell ist die besondere Hervorhebung des Rückwandreliefs, das ausser der Himmelfahrt Mariä noch den Tod der Jungfrau darstellt. Die Inschrift wird (allerdings ungenau) beigefügt.

Diese erste Reihe von Werken stellt den unantastbaren Bestand des Orcagna-Oeuvres dar. Wir schliessen nun die bei Vasari neu auftauchenden Werke an. Diese Zuschreibungen können sich sehr wohl auf eigene Beobachtungen des Autors gründen.

Digitized by Google

Vasari zum ersten Mal auf.

In dem Schlussabschnitt berichtet der Autor einmal über den Tod Orcagnas im Jahre 1389 (20). (Zugleich können wir aus seinen Angaben als Geburtsdatum das Jahr 1329 erschliessen.) Dann fügt Vasari noch einzelne Bemerkungen über den Bruder Bernardo hinzu. Er scheint diesen Künstler, den wir bisher nur als Freskomaler in der Zusammenarbeit mit Orcagna kennen gelernt haben, zu den Nachahmern des Künstlers zu rechnen. Nardos Werk ist unter anderem das Inferno im Camposanto zu Pisa, das sich an Orcagnas Erfindungen anlehnt. Solche Beobachtungen können selbständige Leistung Vasaris sein.

G. B. Gelli.

Eine wesentlich compilatorische Arbeit hat Giovanni Battista Gelli in seiner Orcagna-Biographie geliefert, die zwischen 1549 und

5) Pisa, Camposanto, einige Geschichten, die sich an der Wand der Hiobsdarstellungen befinden. Chronologisch stellt Vasari diese Arbeiten an den Anfang des Oeuvres.

6) Florenz, S. Romeo, Tafelgemälde.

Wenn Vasari ausserdem hinzufügt, dass es in Florenz unendlich viele Tafelbilder Orcagnas gäbe, so gewinnen wir aus dieser allgemeinen Aeusserung keine bestimmte Vorstellung. Als letzte Gruppe folgen die Werke, die Vasari den Orcagna mit Hilfe seines Bruders Nardo malen lässt.

7) Florenz, S. Maria Novella, Strozzi-Kapelle. Der Autor gibt hier im Grunde eine Kombination der Quellenberichte; denn nach Ghiberti sollte die Kapelle von Nardo, nach dem Libro von Orcagna ausgemalt sein. Von den Darstellungen hebt Vasari wie einst Ghiberti nur die Hölle wegen der inhaltlichen Anlehnung an Dante hervor.

8) Florenz, S. Apollinare, Fassade. Diese Zuschreibung taucht bei 1555 (21) entstanden ist. Berührungspunkte mit Ghiberti sind im ganzen gering (22); doch geht die Bestimmung einer Kapelle in S. Croce als Werk Orcagnas wohl auf diesen Autor zurück. Der Zusammenhang mit dem Libro di Antonio Billi ist evident. Die Aufzählung der florentinischen Werke Orcagnas erschöpft sich, wie bei Billi, in der Zusammenstellung der Arbeiten in S. Maria Novella, in S. Croce und in Or San Michele; beide behalten auch dieselbe Reihenfolge bei. Wie der Libro, schreibt Gelli dem Künstler nur das Rückwandrelief des Tabernakels zu; ebenso ist die Attribution der Strozzi-Kapelle an Orcagna beiden gemeinsam. Wenn Gelli die Hochaltartafel in S. Maria Novella Orcagna zuschreibt, so kann auch dies den Notizen Billis entnommen sein ; denn die Stelle des « Buches » : « Dipinse... la tauola in detta Chiesa» lässt sich sehr wohl in diesem Sinn interpretieren (23). Gelli begeht den chronologischen Irrtum, in Orcagna den

Digitized by Google

Schüler Agnolo Gaddis zu sehen. Auch dafür könnte Billi verantwortlich gemacht werden; denn aus der Uebersichtstafel des Libro geht hervor, dass der Autor Agnolo zeitlich vor Andrea Orcagna einordnet, in die Zeit zwischen 1290 und 1330 (24). Zuletzt sei noch auf die Uebereinstimmung im Wortlaut hingewiesen. Der Wendung des Libro: «costuj dipinse la cappella maggiore in Santa Maria Nouella» (Petrei: «di Santa Maria Nouella») entspricht die Stelle Gellis: «Dipinse costui la cappella maggiore di santa Maria novella». Ausserdem scheint Gelli seine Nachrichten noch durch die erste Orcagna-Vita Vasaris ergänzt zu haben (25). Im ganzen sind zwar Fassung und Anordnung der Notizen bei beiden Autoren verschieden, doch lässt die ähnliche Beschreibung der S. Croce-Fresken schon eine Abhängigkeit vermuten.

Gelli: «Dipinse ancora in santa Croce dietro al pergamo que' tre quadri ne l'uno de' quali è il iudizio, nell'altro il paradiso et ne l'altro l'inferno, dove egli ritrasse di naturale Guardi messo tirato con uno oncino da diavoli per uno sdegno che egli aveva seco, che l'aveva di già pegnorato; come può vedere ciascheduno, et è quello che à quella berretta bianca in capo con quattro gigli rossi....»

Vasari I: «In Santa Croce di Fiorenza, dipinse l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso, con infinite figure.

Nello inferno della quale opera, ritrasse, tirato da un Diauolo il Guardi messo del comune, con tre gigli rossi sopra la berretta, perche lo pegnorò....».

Ausserdem steht bei Gelli der Schlussatz: «Dipinse ancora a Pisa in san Paulo a Ripa d'Arno assai e in Camposanto». Schon Vasari hatte von Malereien Orcagnas im Camposanto berichtet. Auch er erwähnte in der Vita des Andrea di Cione Werke in S. Paolo a Ripa d'Arno; aber er schrieb sie nicht Orcagna, sondern dem Künstler Bernardo zu. (26). Vasaris Attribution stützt sich hier auf eine Tradition. Wenn Gelli daher Orcagna Malereien in jener Pisaner Kirche zuschreibt, so erklärt sich diese Attribution wohl allein daraus, dass der Autor hier Vasaris Text ungenau interpretiert hat.

Wie Vasari, sucht auch Gelli das Oeuvre des «Andrea di Cione da Firenze sopradetto l'Orghagna» zu erweitern. Darin scheint eine Tendenz der damaligen Kunsthistoriographie zum Ausdruck zu kommen. Um 1360 soll Or San Michele nach den Plänen Orcagnas erbaut worden sein. Wir hören zum ersten Mal von einer direkten Tätigkeit Orcagnas als Architekt. Ob die Attribution dieses Baues stichhaltig ist, wird sich erst im Laufe der Entwicklung erweisen müssen.

Digitized by Google

Nach diesen stark einschränkenden Bemerkungen über die Originalität und den Wert des Gellischen Berichtes sollen die positiven Momente der Vita hervorgehoben werden. Es sind Details inhaltlicher Art. Wir erfahren, dass sich die Hochaltartafel in S. Maria Novella im Kapitelsaal befindet. Die Annahme, dass Gelli diese Kirche genau kannte, wird noch dadurch verstärkt, dass der Verfasser die Fresken der Strozzi-Kapelle dem Vorwurf nach bestimmt. In dieser dem heiligen Thomas von Aquin geweihten Kapelle sind Paradiso und Inferno dargestellt. Die Fresken in S. Croce werden ebenfalls örtlich und inhaltlich fixiert.

Der Bericht Gellis entbehrt jedes selbständigen künstlerischen Urteils; aber er offenbart ein ausgesprochen historisches Interesse. So berichtet der Verfasser, dass die Chorkapelle in S. Maria Novella ursprünglich den Sassetti, später den Tornabuoni gehörte. Schon die zweite Vasari-Ausgabe lehrt uns allerdings, dass die ersten Besitzer die Familie Ricci waren; also auch hier ist Gellis Bericht nicht unbedingt stichhaltig. Weiter spricht Gelli von der grossen Sterblichkeit von 1348, aus deren Hinterlassenschaften die Kirche von Or San Michele erbaut wurde. Durch solche langatmigen historischen Exkurse wird allerdings die Durchsichtigkeit der Gliederung getrübt; denn in logischer Folge bespricht Gelli zunächst die malerischen, architektonischen und plastischen Werke des Künstlers in Florenz, um daran die ausserflorentinischen Arbeiten anzureihen.

2. Vasari-Ausgabe.

Die Orcagna-Vita Vasaris, die im Rahmen der zweiten Ausgabe von 1568 erschienen ist, trägt auf den ersten Blick ein vollkommen neues Gepräge, sodass man nur schwer die «Ur-Vita» darin wiedererkennt. Die Unterschiede zu der Biographie vom Jahre 1550 sind zum kleinen Teil positiv, zum grossen Teil negativ zu bewerten. Wenn die Vita an Umfang gewonnen hat, so ist das einmal bedingt durch die Mitteilung neuer Beobachtungen über die Werke Orcagnas. Vasari erzählt in der Widmung «An die Meister der zeichnenden Künste» von Reisen, die er ausgesprochen zum Zweck kunsthistorischer Studien für die Neuauflage seiner Viten unternahm. So muss ihn der Weg auch nach Pisa (27) geführt haben; denn er gibt jetzt eine ausführliche Beschreibung der Camposanto-Fresken, deren Gegenstand er früher nicht einmal erwähnt hat. Vasari nimmt für Orcagna den Todestriumph und das Jüngste Gericht in Anspruch. Selbst die Beschreibung des Standortes ist präziser geworden; die Fresken befinden sich an der Wand nach dem Dome zu. Aber auch den florentinischen Denkmälerbestand hat Vasari einer neuen Prüfung unterzogen. Er teilt die Inschrift des Strozzi-Altares mit, auf dem viele grosse Figuren dargestellt

Digitized by Google

sind, und der mit einer kleinfigurigen Predella geschmückt ist. Der positive Beweis für die Zuschreibung des S. Romeo-Gemäldes wird beigebracht; denn das Bild trägt die Signatur des Künstlers. Vasari korrigiert jetzt auch die ungenau überlieferte Inschrift des Tabernakels. Allerdings läuft ihm bei der ausführlichen Interpretation des Rückwandreliefs ein neuer Fehler unter; die Beschreibung.... «fece i dodici Apostoli, che in alto guardano la Madonna» entspricht nicht dem Tatbestand. Als Vorlage für den Porträt-Holzschnitt wählt Vasari jenen Kopf, der sich rechts oben in der Ecke des Marientodes befindet. (Dieser wurde schon im Strozzianus-Manuscript, in der ersten Vasari-Edition und bei Gelli als Selbstbildnis des Künstlers angesprochen.) Wesentlich für uns ist noch die Bemerkung, dass wir uns die S. Croce-Fresken in der Auffassung ähnlich wie die Pisaner Camposanto-Fresken vorzustellen haben. Inhaltlich unterscheidet sich der Florentiner Todestriumph von dem Pisaner Gemälde dadurch, dass die Geschichte des heiligen Macario und die Darstellung der Einsiedler fehlen. So müssten in S. Croce von Orcagnas Hand «Giudizio Universale» (Todestriumph und Jüngstes Gericht) und «Inferno» gemalt sein, also ein Cyklus in drei Bildern, wie Ghiberti einst schon erwähnt hatte. Wenn Vasari im weiteren Verlauf der Schilderung erzählt, dass Orcagna im «Paradiso» in S. Croce seine Freunde dargestellt habe, so brauchen wir darin keine vierte gesonderte Darstellung zu erblicken. Unter dem Paradies kann hier sehr wohl jener Teil des Jüngsten Gerichts verstanden sein, der die Seligen darstellt. Ueberhaupt scheint in jener Zeit der Unterschied zwischen Paradiso und Giudizio nicht sehr scharf gefasst worden zu sein; denn wie aus Försters Beiträgen zur neueren Kunstgeschichte (28) hervorgeht, ist das Pisaner Jüngste Gericht im Archiv als «Paradiso» bezeichnet. So könnte also auch das Paradies, das der Libro di Antonio Billi, der Codice Magliabechiano und die erste Vasari-Ausgabe für Orcagna in S. Croce überliefern, der Darstellung des Jüngsten Gerichtes entsprechen. (Eine Bestätigung dafür finden wir bei Moisé, S. Croce, 1845, wie später erwähnt werden soll.)

Es spricht für die Sicherheit des künstlerischen Blickes, dass Vasari die Florentiner und die Pisaner Darstellungen in stilkritischer Hinsicht nicht gleichwertig erscheinen. Seine Formulierung «lauorò in questa con m i g l i o r d i s e g n o , e p i ù d i l i g e n z a, che a Pisa facto non hauea» trifft gewiss das Entscheidende. (Vielleicht war diese Beobachtung schon für die frühe Datierung der Pisaner Fresken in der ersten Ausgabe massgebend gewesen). — Stilistische Beobachtungen werden auch die Ursache für die Erweiterung des Oeuvres gewesen sein; denn dass Vasari seine Attributionen auf Grund der Stilkritik vorgenommen hat, erhellt aus der Stelle: «Sono per tutto Firenze molte tauole fatte da lui, che parte si conoscono al Nome, come una Tauola

Digitized by Google

in S. Romeo, e parte a l l a m a n i e r a, come una che è nel capitolo del Monasterio degl' Angeli». Damit ist schon die erste Zuschreibung genannt. Eine andere Arbeit von Orcagnas Hand glaubte der Autor in der Marienkrönung in S. Pier Maggiore in Florenz zu erkennen. Auch in Pisa erweitert Vasari den Umkreis der Tätigkeit Orcagnas, indem er ihm Marmorskulpturen in der Madonnenkirche (29) auf dem Ponte Vecchio zuschreibt. Eine quellengeschichtliche Untersuchung kann solchen Zuschreibungen nur skeptisch gegenüberstehen. Ihre Methode erlaubt nur, das als vollkommen glaubwürdig hinzunehmen, was durch alte Ueberlieferung gesichert ist, wenn nicht etwa positive Belege beigebracht werden.

Vasari hat die vorausgehende Literatur nicht vernachlässigt; aber die Ergebnisse des Quellenstudiums vermischt der Autor willkürlich mit stilistischen Beobachtungen, wie es schon Kallab dargelegt hat. Nur so erklärt sich die Zuschreibung der Loggia dei Lanzi (30). Bei M. Villani konnte Vasari lesen, dass am 3. September 1356 die Errichtung der Loggia beschlossen worden war. Das Datum entsprach der Lebenszeit Orcagnas. Es mag hinzugekommen sein, dass stilistische Beobachtungen den Autor auf Orcagnas Kunst wiesen. Das waren genug Indizien, um den Bau dem Meister zuzusprechen. Eine dritte Quelle für Vasaris Bereicherung des Orcagna-Oeuvres ist wohl mündliche, unbestimmte Ueberlieferung gewesen, der gar kein Gewicht beizumessen ist. So erzählt der Autor, dass einige Tafelgemälde des Künstlers dem Papst nach Avignon geschickt worden seien, die sich noch heute in der Kathedrale der Stadt befänden.

Interessant ist es, dass Vasari gegenüber der Erweiterung des Oeuvres der ersten Ausgabe auch Einschränkungen vorgenommen hat. Die Chorkapelle in S. Maria Novella, die Vasari ursprünglich als eigenhändiges Werk Orcagnas ansah, nimmt er jetzt als gemeinsame Arbeit Orcagnas und Nardos in Anspruch. Diese Aenderung erklärt sich daraus, dass Vasari Nardo, abgesehen von der Strozzi-Kapelle (31), einen immer grösseren Anteil vor allem an den Frühwerken Orcagnas einräumen möchte; denn Nardo soll dem Künstler die Wege auf dem Gebiet der Malerei gewiesen haben. Es ist traditionell, dass Orcagna in der Annunziata gemalt hat. Vasari aber schreibt dem Künstler und seinem Bruder die Cresci-Kapelle zu. Ausserdem hat Nardo noch viele Bilder Orcagnas nach seinem Tode vollendet.

Das sind die Veränderungen, die den Aufbau des Oeuvres betreffen. Wir haben schon angedeutet, dass Vasari auch die Frage der Herkunft von Orcagnas Stil berührt. Der Florentiner Orcagna empfing seine Ausbildung unter Andrea Pisano; gewiss war auch hier der stilistische Eindruck massgebend für diese sehr richtige Behauptung Vasaris. Doch es wirkt wie eine willkürliche Kombination, wenn

Digitized by Google

Vasari Orcagna als Knaben in die Werkstatt des Bildhauers eintreten, ihn dann seine malerische Ausbildung bei seinem Bruder Nardo empfangen lässt. Später kommt Orcagna aus eigenem Antrieb dazu, sich mit allem Fleiss dem Studium der Baukunst hinzugeben. So zieht sich die Idee des Einleitungssatzes der Vita, dass eine Tätigkeit sich aus der anderen entwickle, wie ein Leitmotiv durch die ganze Biographie.

Vasari berücksichtigt nicht nur den Einfluss, unter dem Orcagna ausgebildet worden ist, sondern er spricht auch von den Anregungen, die von des Meisters Kunst ausgingen. Es erscheint am wichtigsten, dass der Autor in Francesco Traini den bedeutendsten Schüler Orcagnas sieht, allerdings mit dem Zusatz, dass dieser seinen Meister «nel colorito, nell'unione, e nell'inuenzione,» weit übertreffe.

Die künstlerische Bedeutung Orcagnas ist in der zweiten Vita gesteigert. Der Künstler wird als der « più eccellente di quell' età » bezeichnet. Der Architekt Orcagna steht jetzt gleichwertig neben dem Maler und Bildhauer, der es sogar verstand, in der «maniera tedesca» etwas Ausserordentliches zu leisten.

Lange hat die zweite Orcagna-Vita Vasaris der Forschung als klassisches Dokument gegolten; bis ins 19. Jahrhundert hinein stützt man sich vielfach auf die Aussagen dieses Autors. Das hat der Kunstgeschichtsschreibung sehr zum Nachteil gereicht; denn zusammenfassend müssen wir sagen, dass die Beurteilung der zweiten Vasari-Vita im grossen und ganzen nur negativ sein kann. Orcagnas Bewertung ist falsch, indem ihm jetzt eine ausschlaggebende Stellung als Architekt eingeräumt wird. Durch den Zuwachs des Oeuvres wird der sichere Bestand seiner Arbeiten verunklärt. Der wachsende Anteil, der Nardo an Orcagnas Werken eingeräumt wird, trübt ebenfalls die klare Vorstellung von dem Oeuvre Orcagnas. Positiv zu bewerten ist nur der Ausbau des Fundamentes gesicherter Werke (32).

Le Bellezze della Citta di Firenze (1677).

Im Bann der zweiten Orcagna-Vita Vasaris stehen die Bemerkungen, die Giovanni Cinelli in Francesco Bocchis «Bellezze della Citta di Firenze» bei der Neuauflage dieses Werkes im Jahre 1677 eingeflochten hat (33). Im Rahmen unserer Darstellung begegnen wir zum ersten Male dieser neuen Gattung der Kunsthistoriographie, der Guidenliteratur, obwohl ihr Ursprung weiter zurückliegt. Aber die älteste Guida von Florenz «Il Memoriale di Francesco Albertini» (1510) (34) erwähnt den Namen Orcagnas überhaupt nicht. Nur eines seiner Werke wird gestreift; es heisst bei der Beschreibung von Or San Michele: « Tabernaculo bellissimo di pietre pretiose, il quale costò più di 20 milia ducati» (S. 15). Die Idee eines kunsthistorischen Führers durch Florenz hat später Francesco Bocchi wieder aufgenommen (35).

Digitized by Google

Obwohl dieses Werk weit grosszügiger als die erste Guida angelegt ist, wird Orcagna auch hier nicht erwähnt. Erst für Cinelli, der den Führer Bocchis nicht unwesentlich erweitert hat, ist Orcagna eine durchaus greifbare Persönlichkeit.

Es bedeutet nur eine Wiederholung Vasarischen Wissens, wenn Cinelli in «Andrea di Cione Orgagna Fiorentino», dem Maler, Bildhauer und Architekten (S. 71), den Schüler Andrea Pisanos sieht (S. 354). Auch bei der Aufzählung der Werke kann über die Quelle, aus der Cinelli geschöpft hat, kein Zweifel sein; denn die Loggia auf der Piazza Ducale (S. 71) und die Marienkrönung in S. Pier Maggiore S. 353/54), hatte erst Vasari in die Literatur als Werke Orcagnas eingeführt. Bei der Beschreibung der Chorkapelle in S. Maria Novella gibt der Autor zwar, wie Vasari, den Grund für die Restaurierung der Fresken an; er erwähnt aber nicht den Anteil des Nardo di Cione an diesem Werk (S. 246). Ausserdem schreibt Cinelli Orcagna das Tabernakel in Or San Michele zu (S. 15, S. 71/72). Im Anschluss an die Betrachtung der Loggia sagt der Autor: «Fece anche il Tabernacolo di maniera Greca». Diese Stilbestimmung erscheint uns nur so erklärlich, dass hier eine Verwechslung mit der Terminologie Vasaris vorliegt, der bei diesem Werk die «maniera tedesca» als Charakteristikum hervorgehoben hatte (36).

Die negative Beurteilung der Nachrichten Cinellis bedarf jedoch einer leichten Modifikation. Wir erfahren in der Guida einzelne neue Details, die bezeugen, dass der Autor sich an Ort und Stelle umgesehen hat. So hören wir von der gegenwärtigen Aufstellung der Marienkrönung in der Cappella della Rena in S. Pier Maggiore, wo das Bild lange Jahre hindurch den Hochaltar geschmückt hatte. Aus der Beschreibung Cinellis ist eine allgemeine Vorstellung von diesem Bild zu gewinnen. Wir erfahren weiter, dass Orcagna im Dom ein Bild der Stadt Florenz mit dem Bildnis Dantes gemalt habe (S. 51). (Noch in Bocchis Ausgabe wurde dieses Gemälde ohne Künstlernamen zitiert S. 23).

Ganz persönlich formuliert Cinelli auch sein Urteil über Orcagna. Das Krönungsbild erscheint ihm nur im Rahmen der Trecento-Malerei beachtenswert. Ebenso sagt er über das Selbstbildnis am Tabernakel: «per esser fatta in quei tempi è figura assai ammirabile». Uneingeschränkte Anerkennung zollt Cinelli dagegen dem Bau der Loggia, ... «quale considerata tutta in se è molto bene intesa, è proporzionata, ed è una delle ammirabili architetture, che sieno in questa Città». Zur Bekräftigung dieses Lobes wird der Vorschlag Michelangelos angeführt, die Loggia um den ganzen Platz herumzuführen. Die Glorifizierung des Architekten Orcagna setzt ein. In dieser Hinsicht und auch im Aufbau des Oeuvres kann die Guida ein wichtiges Zeugnis dafür sein, wie

Digitized by Google

unter dem Einfluss der zweiten Vasari-Vita das Bild Orcagnas mehr und mehr entstellt wird.

Von des del Migliore «Firenze Citta'Nobilissima» bis zur Vasari-Ausgabe des Padre della Valle.

F. L. del Migliore, „Firenze Citta'Nobilissima illustrata" (1684).

Kurz nach Cinellis Neuauflage der «Bellezze della Citta di Fiorenza» (1677), erschienen die drei ersten Teile der «Firenze Citta' Nobilissima Illustrata» des F. Leopoldo del Migliore. Leider ist dieses auf sehr breiter Grundlage aufgebaute Werk Fragment geblieben. So kann es nicht erstaunen, dass die Nachrichten über Orcagna im Rahmen dieser Guida nur sehr spärlich sind. Trotzdem erscheint es notwendig, dieses Werk zu erwähnen, nicht nur wegen weniger, aber interessanter Beiträge, sondern auch wegen der Erkenntnis einer neuen Arbeitsmethode.

Die Quelle des Wissens über Andrea Orcagna ist Vasari, den der Autor auch zitiert. Aus seinem Werk entnimmt del Migliore, dass Orcagna eine Kapelle in der Annunziata ausgemalt habe, und zwar auf Kosten der Familie Cresci. Wichtig für unsere Betrachtung ist es, dass die Gemälde zur Zeit des Autors nicht mehr existieren (S. 272). (Einen terminus ante quem für die Zerstörung der ursprünglichen Fresken gewinnen wir aus der Neuauflage der Guida Bocchis (1677, S. 452/53), die schon die moderne Ausstattung der Kapelle erwähnt). Wir erfahren weiter, dass Orcagna einst in der Kapelle Cresci Tragualzi in S. Michele de Visdomini ein Paradies gemalt habe, das Vasari auch schon beschreibe (S. 369). Hier mag dem Autor eine Verwechslung unterlaufen sein; denn Vasari schreibt dieses Fresko nicht dem Künstler selbst zu, sondern Mariotto, dem Neffen Orcagnas. An Ort und Stelle konnte del Migliore seine Behauptung nicht mehr nachprüfen; denn das Fresko war damals schon zu Grunde gegangen. — Daneben scheint del Migliore auch die Vita Gellis gekannt zu haben; denn dort wurde zum ersten Mal von der Tätigkeit Orcagnas als Architekt am Bau von Or San Michele berichtet, von der wir nun von neuem hören: «Ne fu Architetto Andrea Orcagna .... il quale su predetti dodici pilastri con capitelli a foglia d'Acanto rustica, ne tirò sù la Fabbrica (Or San Michele) in breue» (S. 531). (37).

Doch del Migliore hat nicht nur aus literarischen Quellen geschöpft, sondern er hat wohl auch Urkunden durchforscht. Damit ist

Digitized by Google

der entscheidende Fortschritt gekennzeichnet. So sagt er entgegen Vasaris Aeusserungen, dass erst nach 1373 die Erbauung der Loggia di Piazza beschlossen worden sei (38); allerdings pflichtet er der traditionellen Aussage bei, dass dies unter Orcagnas Leitung geschehen sei (S. 532).

Seine Studien vollendete del Migliore vor den Originalen, wie die Beschreibung des Tabernakels von Or San Michele bestätigt. Wir gewinnen eine neue Vorstellung von diesem plastischen Werk; denn wir erfahren, dass es sich auf einem Stufenaufbau erhebt, von einer Balustrade umgeben, von einer Kuppel gekrönt wird und mit Darstellungen aus der Mariengeschichte geschmückt ist. Nach dieser Schilderung erstaunt es allerdings umso mehr, dass del Migliore des Künstlers dieses Werkes mit keinem Wort gedenkt (S. 533), (39).

Baldinucci, „Notizie de' Professori del Disegno" (1686).

Die 2. Orcagna-Vita Vasaris blieb auch Vorbild für die Lebensbeschreibung, die B a l d i n u c c i 1686 im zweiten Band seiner «Notizie de'Professori del Disegno» (S. 63 ff) veröffentlicht hat. Der Autor weist uns gleich zu Anfang auf seine Quelle hin, der er im wesentlichen die Disposition und den Inhalt der Orcagna-Biographie verdankt. Baldinucci bezeichnet Orcagna in der Ueberschrift als Schüler Andrea Pisanos; im Text betont er, dass der Künstler anfangs Bildhauer war und sich dann erst unter Führung Agnolo Gaddis (40) und seines Bruders Bernardo zur Malerei wandte. Später gab Orcagna sich dem Studium der Architektur hin. Der Aufbau des Gesamt-Oeuvres, das der Autor dem Meister zuweist, mag die Abhängigkeit von dem Text Vasaris beleuchten. Einen Teil der von den Brüdern gemeinsam geschaffenen Werke bespricht Baldinucci in der Vita Nardos. Einschliesslich dieser Arbeiten deckt sich das Oeuvre Baldinuccis mit dem Vasaris bis auf zwei kleine Ausnahmen. Erstens erwähnt der Autor weder das Tafelbild in S. Romeo noch das im Kloster degli Angeli. Diese Gemälde können sehr wohl zu den «Temperagemälden für verschiedene florentinische Kirchen» gehören, die Baldinucci nicht näher bezeichnet hat (41). Zweitens erwähnt der Schriftsteller die Krönung in S. Pier Maggiore in Florenz als Arbeit Orcagnas und Nardos. Hier muss zugegeben werden, dass die Stelle bei Vasari (42) in diesem Sinne interpretiert werden kann. Doch scheint es, gerade auch mit Rücksicht auf das bei Vasari nachher genannte S. Romeo-Gemälde, dass sich das «pur con Bernardo» nur auf die Arbeit in der Annunziata bezieht und nicht auch auf die Marienkrönung in S. Pier Maggiore.

Trotz der unbedingten Abhängigkeit von Vasari geht Baldinucci einen entscheidenden Schritt über diesen Schriftsteller hinaus. Baldinuccis Leistung liegt dabei nicht auf stilkritischem Gebiet; der Autor

Digitized by Google

legt keinen besonderen Nachdruck auf die künstlerische Bildbeschreibung und die formalen Beobachtungen Vasaris. So drängt er die ausführliche Schilderung, die dieser Schriftsteller von den Pisaner Fresken gab, in vier kurze Sätze zusammen. Durch solche Auslassungen gewinnt die Orcagna-Vita Baldinuccis ein durchaus sachliches Gepräge, was noch durch die Negierung alles Anekdotenhaften gesteigert wird. In dieser Einstellung liegt denn auch der Fortschritt, den die Vita unserem Wissen bringt. Baldinucci interessiert das Tatsächliche, das Historische. Wir stehen am Beginn einer neuen Art der Kunstgeschichtsschreibung; denn der Autor bringt, wie schon del Migliore, u r k u n d l i c h e s Material bei. So erfahren wir, dass sich Orcagna nicht vor 1358 als Maler immatrikuliert hat; 1369 ist der Künstler als «Andrea di Cione, o Cioni del popolo di san Michele Bisdomini» im Libro della Compagnia de' Pittori eingeschrieben. Baldinucci druckt den ausführlichen Bericht des Tommaso di Rossello Strozzi über den Vertrag ab, der mit Orcagna wegen des Strozzi-Altares geschlossen wurde. Wir entnehmen, dass Orcagna 1354 von eben jenem Tommaso den Auftrag erhält, in 20 Monaten ein Altarbild für die Strozzi-Kapelle zu vollenden. Diese Nachrichten vervollständigen den Bericht Vasaris. An einer Stelle korrigiert Baldinucci die Aussagen jenes Autors sogar auf Grund des urkundlichen Materials, sodass hier die Anfänge der Vasari-Kritik zu liegen scheinen. Nach Vasari sollen die Reliefs der Tugenden an der Loggia dei Signori von Orcagna sein. Baldinucci dagegen sagt, dass die Zeichnungen zu diesen Arbeiten von Agnolo Gaddi herrühren (43), und dass die vier Kardinaltugenden von Jacopo di Piero um 1368 gearbeitet seien. Den Beleg für diese zweite Aussage bringt Baldinucci in der Vita dieses Meisters. Es muss allerdings bemerkt werden, dass nirgends von vier Kardinaltugenden, sondern nur von Kardinaltugenden schlechthin in der Urkunde die Rede ist, dass aber ferner Fides und Spes, also zwei der theologischen Tugenden, noch als Arbeiten des Jacopo di Piero erwähnt werden.

Auf Grund des Chroniken-Studiums teilt uns Baldinucci mit, dass die Chorkapelle von S. Maria Novella im Jahre 1350 ausgemalt worden sei, dass die Fresken schon am 20. April 1358 durch einen Blitzstrahl beschädigt worden seien. Noch ein anderes Resultat zeitigt Baldinuccis Forschereifer. Der Autor hat in der Bibliothek Carlo Strozzis eine eigenhändige Zeichnung Orcagnas zu dem Tabernakel in Or San Michele mit Massangaben gefunden (44). Der Schriftsteller bestätigt unsere Vermutung, dass die S. Croce-Fresken im 16. Jahrhundert beim Bau der neuen Kapellen, d. h. durch die von Vasari geschaffenen Altäre an den Seitenwänden, niedergerissen worden seien. Diese Nachricht beruht wohl auf mündlicher Ueberlieferung; denn Baldinucci teilt uns nicht wie bei den anderen Berichten eine besondere Quelle mit.

Digitized by Google

Der sachlichen Art Baldinuccis entspricht es, wenn er viel seltener als Vasari den künstlerischen und aesthetischen Wert der Arbeiten Orcagnas rühmt, die ihm die «maniera di Giotto» zu verkörpern scheinen. Darum erscheint es als ein ganz besonderes Lob, wenn der Autor von der «bellissima» Loggia spricht. Zum ersten Mal begegnen wir bei Baldinucci aber auch einer negativen Bewertung, denn bei der Besprechung des Jüngsten Gerichtes in S. Croce bezeichnet der Autor die Idee des Künstlers, unter den Verdammten seine Feinde darzustellen, als: «Concetti bizzarri! .....ma non so quanto lodevoli per la dignità del luogo, e per la terribilità della storia rappresentata; coll'una, e l'altra delle quali cose, male si accordano simili baie».

Der Wert von Baldinuccis Leistung ist erkannt worden; seine Methode, Urkundenmaterial und authentische Quellen zu durchforschen, blieb für die Folgezeit massgebend.

Richa, „Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine" (1754—62).

Die Nachrichten del Migliores über Andrea Orcagna waren für Richa von Bedeutung, der sie, soweit es für sein Werk in Betracht kam, im Rahmen der «Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine» (1754-62) verarbeitet hat. Dies Werk, das einen vorläufigen Höhepunkt der Guidenliteratur darstellt, bildet wegen seiner zahlreichen Nachrichten einen wichtigen Beitrag zur Orcagna-Literatur. Der Padre entnimmt sein Material einmal der vorausgehenden Literatur. Vasaris Schriften sind dem Autor bekannt; er zitiert ihn wörtlich bei der Beschreibung des Tabernakels (Bd. I, S. 2/3); er beruft sich auf ihn bei der Zuschreibung des Fassadenfreskos von S. Apollinare an Orcagna und seinen Bruder (Bd. II, S. 118). Wie nahe sich die beiden Autoren selbst im Wortlaut berühren, kann die Gegenüberstellung der Texte über die Strozzi-Kapelle beleuchten (45). Ebenso setzt das Werk Richas Cinellis Guida voraus, wie die Bemerkungen über die Marienkrönung in S. Pier Maggiore beweisen (Bd. I, S. 145). Manchen Beitrag zu den Orcagna-Notizen verdankt der Padre ferner Baldinuccis Vita, so z. B. den Hinweis auf die Tabernakelzeichnung, die jetzt im Stich reproduziert wird (Bd. I). Auf den Abdruck der Strozzi-Urkunde bei Baldinucci wird aufmerksam gemacht (Bd. III, S. 71). Wenn Richa das Inferno in der Strozzi-Kapelle tadelt, so bedeutet das im Grunde nur eine Uebertragung der Kritik Baldinuccis an dem S. Croce-Cyklus auf dieses Werk (46).

Mit diesen Entlehnungen ist die Arbeitsmethode Richas jedoch nicht ausreichend charakterisiert. Der Padre befragt zwar die literarischen Autoritäten; aber er nimmt ihre Aussagen nicht kritiklos hin. So konnte ihm die falsche Beschreibung Vasaris vom Rückwandrelief des Tabernakels nicht entgehen (Bd. I, S. 3). Er rügt die unvollständige Schilderung, die jener Autor im ganzen von dem Tabernakel gibt (Bd.

Digitized by Google

I, S. 3) und ergänzt den Bericht in vorbildlicher, sehr aufschlussreicher Weise, wie er denn in der «esatta descrizione» eine seiner Hauptaufgaben sieht. Der Autor klärt uns vor allem über den Gegenstand der plastischen Darstellung auf (Bd. I, S. 4). Bisher war von den Mariengeschichten nur das Rückwandrelief dem Thema nach bestimmt worden. Den Cinelli klagt Richa an, «nulla accenni di questa sovrana Cappella (Strozzi-Kapelle) nelle sue bellezze» (Bd. III, S. 71). Schliesslich kommt der Padre dazu, Texte zu vergleichen. Indem er widersprechende Meinungen einzelner Autoren nebeneinander stellt, versucht er, zu einer Lösung zu gelangen. So liegt der Fall etwa bei der Frage, wer der Architekt von Or San Michele sei. Aus einer Urkunde entnimmt der Padre, dass Arnolfo di Lapo der Schöpfer dieses Baues sei; Baldinucci nennt Taddeo Gaddi als Architekten; endlich liest man bei del Migliore, dass Orcagna Or San Michele erbaut habe. Richa löst den Streit, indem er alle drei Künstler als Architekten anerkennt, sie nacheinander an diesem Bau tätig sein lässt. Del Migliores Meinung glaubt er, dabei noch durch die Tabernakelinschrift bekräftigen zu können, in der Orcagna sich als «huius Oratorii Archimagister» bezeichnet (Bd. I, S. 17). Der geistige Erbe Baldinuccis gibt sich in einem letzten Punkt zu erkennen. Richa legt einen unbedingten Wert auf urkundliches Material. Er selbst hat solche Studien getrieben, wie etwa aus der Beschreibung von Or San Michele erhellt: «in una cartella in Chiesa leggesi Autore Arnolfo di Lapo» (Bd. I, S. 17).

Nach dieser allgemeinen, sehr positiven Charakteristik gehen wir zu der Betrachtung des Oeuvres über, indem wir auch hier die bereits bekannten Werke Orcagnas an den Anfang stellen.

Plastik:

1) Florenz, Or San Michele, Tabernakel. (Bd. I, S. 1 ff).

Malerei:

2) Florenz, S. Pier Maggiore, Cappella della Rena, Marienkrönung. (Bd. I, S. 145).
3) Florenz, S. Remigio (S. Romeo), Sakristei, Verkündigung. Zum ersten Mal wird dies Bild dem Vorwurf nach bezeichnet. (Bd. I, S. 258).
4) Florenz, S. Maria Novella, Chorkapelle, später von Ghirlandajo ausgemalt. (Bd. III, S. 63).
5) Florenz, S. Maria Novella, Strozzi-Kapelle, Altarbild. (Bd. III, S. 71).
6) Florenz, S. Maria Novella, Strozzi-Kapelle, Paradiso und Inferno, mit Hilfe Nardos ausgemalt. (Bd. III, S. 71).
7) Florenz, San Michele Visdomini, Paradiso, zu Grunde gegangen. (Bd. VII, S. 24) (Provenienz: del Migliore).

Digitized by Google

8) Florenz, S. Apollinare, Fassade, gemeinsame Arbeit mit Nardo. (Bd. II, S. 118). Zur Zeit Richas war dieses Fresko schon übertüncht.

Architektur:

9) Florenz, Or San Michele; nach Arnolfo und Taddeo Gaddi ist Orcagna hier als Architekt tätig. (Bd. I, S. 17). (Eine ähnliche Angabe findet sich schon bei Gelli). Es folgen die bei Richa neu auftauchenden Werke.

Malerei:

10) Florenz, S. Cristofano, Tafelbild, ursprünglich Hochaltarbild, jetzt in drei Teilen in der Sakristei aufbewahrt. (Madonna sitzend mit Kind, S. Niccolò, S. Cristofano, S. Appollonia, S. Lionardo). Die Attribution beruht auf mündlicher Tradition; denn es heisst: «c r e d e s i che sia pittura dell'Orcagna». (Bd. VII, S. 240) (47).

11) Florenz, S. Giovannino in Via di S. Gallo, am Ende des südlichen Seitenschiffes, Marienkrönung (Bd. VIII, S. 337). Die Quelle für diese Zuschreibung ist uns unbekannt. Es befindet sich noch heute an dieser Stelle eine Marienkrönung, die als Neri di Bicci bezeichnet wird. Vielleicht ist diese Attribution selbständige Leistung des Padre.

12) Florenz, S. Apollinare. Ausmalung des Inneren (Kapellen, Pilaster, Chor), gemeinsame Arbeit Orcagnas und Nardos. Wie das Fassadenfresco waren auch diese Gemälde damals schon übertüncht (Bd. II, S. 118). Die Namen der Künstler, die für das Fassadenfresco in Anspruch genommen worden waren, werden im Laufe der Zeit auch auf die Gemälde im Inneren übertragen worden sein. So könnte die Zuschreibung Richas auf mündlicher Tradition beruhen.

Architektur:

13) Florenz, S. Maria del Fiore. Hier ist Orcagna nach Taddeo Gaddi als Architekt tätig (Bd. VI, S. 24). Da sich diese Aussage später durch Dokumente bestätigen wird, dürfen wir annehmen, dass der Padre sein Wissen aus urkundlichem Material geschöpft hat.

14) Florenz, S. Michele Visdomini, nach einer Zeichnung Orcagnas erbaut. (Bd. VII, S. 5/6). Der Grund für diese Attribution bleibt unerklärlich.

Digitized by Google

Die Bereicherung des Orcagna-Oeuvres bringt der Quellenliteratur keine unbedingt positiven Resultate. Wohl aber beleuchtet jene Zusammenstellung, wie auch Richa sich bemüht, Orcagnas Bedeutung als Architekt zu steigern. So stark hat sich der Einfluss der zweiten Vasari-Vita während zweier Jahrhunderte geltend gemacht, dass der Künstler jetzt sogar schon als der «più commendato architetto di quella stagione» bezeichnet wird. (Bd. VII, S. 6). Dass jedoch Orcagna als Maler und vor allem als Bildhauer Richa nicht weniger bedeutend erschien, beweist jene eindringliche Schilderung des Tabernakels, von dem es heisst: «nella vaghezza del disegno, e nella ricchezza de'marmi sorpassante ogni umana estimazione». (Bd. I, S. 1). Ebenso ist aufschlussreich, dass Richa Orcagna als den «celebre pittore de'suoi tempi» bezeichnet. (Bd. III, S. 63).

Vasari-Bottari (1759—60).

Es hat eine innere Berechtigung, wenn wir die Leistung Bottaris im Rahmen der Vasari-Korrektur würdigen; denn Bottaris Vasari-Edition vom Jahre 1759 (48) bedeutet eine wesentliche Berichtigung der Ausgabe von 1568. Der Autor verarbeitet in seinen Orcagna-Noten sorgfältig die Resultate seiner Vorgänger, einschliesslich der Forschungen Richas. Hiermit ist aber schon der Beitrag Bottaris charakterisiert, dessen Leistung in der Ueberlieferung des bisherigen Wissens liegt. Durch diese Unproduktivität unterscheidet er sich entschieden von Baldinucci und Richa.

Die Quellen für die Kenntnisse Bottaris sind leicht aufzudecken, auch wenn sie nicht besonders genannt werden. Neben Cinelli (S. 121, Note 2) hat Baldinucci den Inhalt etlicher Noten bestimmt. Er wird für das Geburtsdatum 1320 verantwortlich gemacht (S. 115,1), das in der Ueberschrift der Orcagna-Vita Baldinuccis angegeben wird. An jener Stelle kann es sich jedoch nur um einen Druckfehler handeln; denn im Text sagt Baldinucci, dass Orcagna sechzigjährig 1389 gestorben sei. Schon bei diesem Schriftsteller und auch bei Richa fanden wir den Hinweis auf die Tabernakelzeichnung (S. 120, 1). Bottari gibt den Text Baldinuccis ungenau wieder; er berichtet, dass das Datum 1350, jenes Jahr der Eintragung Orcagnas in die Liste der Malerzunft, von anderer Hand in das Datum 1319 (statt 1369, wie bei Baldinucci steht), verbessert worden sei. (S. 115,1). An einer anderen Stelle übt Bottari Kritik an Baldinuccis Auffassung. Es handelt sich hier um die Schreibweise des Namens: Orcagna oder Orgagna, die Baldinucci unter Berufung auf das Strozzi-Fragment zu Gunsten von «Orcagna» entschieden hatte. Dieses Beweismittel erscheint Bottari nicht kräftig genug. Es bedeutet für ihn eine Ehrenrettung Vasaris, wenn er den Künstler weiterhin «Orgagna» nennt. (S. 115, 1). Neben Baldinucci ist dann Richas Werk

Digitized by Google

noch als Quelle für die korrigierte Vasari-Ausgabe von 1759 anzuführen. (S. 116, 1, 2). Hier erfuhren wir allerdings noch nichts von der Demolierung der Mauern von S. Apollinare, (S. 116, 2), einem Ereignis, das also wohl zwischen 1755 und 59 stattgefunden hat.

Wichtig für die Methode der Kunstgeschichtsschreibung jener Zeit ist es, dass Bottari nicht nur wie bisher die zweite Vasari-Ausgabe berücksichtigt, sondern auch die erste Edition heranzieht. So fällt es ihm auf, dass Vasari die Loggia in der ersten Orcagna-Vita nicht erwähnt, ein Werk, von dem Bottari sagt: «.... questa loggia fosse non solo la più bella, e la più magnifica opera, che facesse l'Orgagna, ma anche sia stata ammirata, quando l'architettura era giunta nell'ultima sua perfezione». (Giunta alle Note del Tomo primo, S. 19). So fügt Bottari der Vita den Grabspruch Orcagnas nach der ersten Ausgabe wieder bei (S. 121, 2). Auch auf die Differenz der Tabernakelkosten in den beiden Biographien weist der Autor hin, indem er die erste Angabe für wahrscheinlicher hält (Giunta alle Note del Tomo primo S. 19). Diese Textvergleichung bleibt hier jedoch noch unfruchtbar, da Bottari im grossen und ganzen beide Biographien anerkennt und ihre Nachrichten gegenseitig ergänzt.

Baldinucci-Manni (1768).

Die Noten, die M a n n i 1768 der Orcagna-Vita Baldinuccis beifügt, bringen nur wenige neue Resultate. Sie zeugen aber davon, dass der Autor ganz im Sinne Baldinuccis arbeitet; denn er durchforscht urkundliches Material. Bei dieser Tätigkeit findet er ein Dokument, das eine Korrektur des Todesjahres Orcagnas bedeutet. 1375 muss Orcagna schon gestorben sein; denn damals wird «Francisca filia q. Bencini Azzucci» als Witwe des Künstlers genannt (S. 122, 1). Jene Eintragung Orcagnas in den Libro della Compagnia dei Pittori prüft Manni noch einmal nach. Er bestätigt die Lesart 1369 (S. 123, 1) und findet zugleich hier die Schreibart «Orgagna». Das bedeutet für Manni eine Bekräftigung der Ansicht Bottaris, noch dazu, da er in der Strozzi-Urkunde eine Kopie des 17. Jahrhunderts erblickt (S. 126, 1) (49).

Vasari-della Valle (1791) und die „Storia del Duomo di Orvieto" des della Valle (1791).

Wir knüpfen mit der della Valleschen Vasari-Ausgabe vom Jahre 1791 wieder an das Werk Bottaris an; denn die neue Edition stellt nur eine Erweiterung der römischen Ausgabe dar, deren Inhalt sie übernimmt. Die Ergänzungen des Padre d e l l a V a l l e zur Orcagna-Vita sind in zwiefacher Hinsicht besonders bemerkenswert. Einmal stellt es der Autor als möglich hin, den Stil Orcagnas von Niccolo Pisano abzuleiten. «Non è improbabile che questo artefice studiasse in Pisa

Digitized by Google

da Niccolò la scultura e l'architettura» (II, S. 245; vergleiche auch S. 241/42). Ein vollkommen neuer Gedanke tritt uns hier entgegen, der sich nur aus den Ideen des della Valle erklärt, die in der Vorrede (Bd. I, S. XXXII ff) entwickelt werden. Nach der Meinung des della Valle hat Pisa das Verdienst, die Kunst zu neuem Leben erweckt zu haben; erst von hier gingen Anregungen auf den sienesischen und florentinischen Kunstkreis aus. Diese Tendenz, Pisa eine so entscheidende Bedeutung einzuräumen, scheint auch noch leise in der Orcagna-Vita anzuklingen; der Autor bemüht sich, den Künstler zum Schüler Niccolòs zu machen.

Der zweite Beitrag des della Valle zur Orcagna-Literatur liegt auf archivalischem Gebiet. Seinen Studien im Archiv zu Orvieto verdanken wir die Kenntnis von Orcagnas Tätigkeit in dieser Stadt. Dieses Resultat hat der Autor ausführlicher in seinem Werk «Storia del Duomo di Orvieto» (Roma 1791) dargelegt, die hier zur Ergänzung der Noten herangezogen werden soll. Vor dem 21. Februar 1359 weilte Orcagna einige Tage in Orvieto, um ein Fassadenmosaik zu prüfen; bei dieser Gelegenheit wurde ihm und anderen Künstlern zu Ehren ein Festmahl gegeben (50). Aus einer Urkunde vom 7. Dezember 1359 entnehmen wir ferner, dass Orcagna am 18. Oktober 1359 von Florenz nach Orvieto gereist ist, um das Amt als Capomaestro des Domes mit einem Jahresgehalt von 300 Florenen anzutreten. Am 29. Oktober wird Matheo Cioni aus Florenz als Gehilfe angestellt (51). 1360 verspricht Orcagna ein Mosaik mit einer erzählenden Darstellung an dem Teil der Domfassade zu vollenden (52), der gegen das Capitel zu gelegen ist. Wohl aus der örtlichen Fixierung schliesst della Valle, dass es sich hier um das S p o s a l i z i o - Mosaik handle (53). Noch in demselben Jahre 1360 vollendet Andrea Orcagna «Magister operis S. M. super opere Musayco» diese Darstellung (54). Am 13. September 1362 wird das Mosaik einer Prüfung unterzogen, die nicht unbedingt günstig ausfällt; schon damals werden einzelne Mängel aufgedeckt (55). — Wir sehen Orcagna also zu Orvieto tätig, beschäftigt mit einer dekorativen Aufgabe. Dieses Resultat des della Valle bedeutet eine wertvolle Bereicherung der Orcagna-Forschung.

Der Autor wird durch seine urkundlichen Studien als ein getreuer Anhänger der Arbeitsmethode Baldinuccis, Richas und Mannis gekennzeichnet (56). Auch in seinem künstlerischen Urteil ist della Valle der Tradition verpflichtet; denn er rühmt vor allem die Verdienste des Architekten Orcagna: «la Loggia di Firenze da esso immaginata con tanta magnificenza che supera di molto la meschinità del Secolo XIV...». (II, S. 245). Die Kritik an dem Inferno in S. Maria Novella ist ebenfalls nicht neu; denn hier rügt der Autor die Uebertragung der Ideen einer Dichtung in die bildende Kunst (II, S. 238/39).

Digitized by Google

Der «Elogio d'Andrea Orcagna» in den «Serie degli Uomini i più illustri nella Pittura, Scultura e Architettura» und die «Storia Pittorica della Italia» von Luigi Lanzi.

„Elogio d'Andrea Orcagna" (1769).

Die Anreihung des «Elogio d'Andrea Orcagna» an die Vasari-Ausgabe des Padre della Valle ist chronologisch nicht berechtigt, da jener Elogio schon im Jahre 1769 erschien. Wenn wir dennoch die zeitliche Folge negiert haben, so geschah es, um jene einheitliche Entwicklung der Orcagna-Forschung von del Migliore bis zu della Valle nicht zu unterbrechen. Damit ist schon die exceptionelle Stellung des neuen Werkes angedeutet, das den Nachdruck allein auf eine ästhetische Würdigung der Kunst Orcagnas legt. Der Autor, dessen Name uns unbekannt bleibt, knüpft in dieser Hinsicht nicht an die historische Methode der Vergangenheit an; doch in anderer Beziehung ist er der Tradition stark verpflichtet.

Das Gerüst für seinen Orcagna-Elogio entlehnt der Anonimo der vorausgehenden Literatur. Der Aufbau und die Gedanken der zweiten Vasari-Vita schimmern überall durch; in stilistisch neuer Form kehren die alten Ideen wieder. Man vergleiche nur die Stellen über das Tabernakel:

Vasari II:... «perche egli, dato à diuersi maestri d'intaglio, hauuti di piu paesi, a fare tutte l'altre cose, attese con il suo fratello a condurre tutte le figure dell' opera.....»

Elogio: «Si pose egli all'impresa, e fatti venire alcuni esteri intagliatori, perchè nelle cose di minor conto operassero attese insieme col fratello a perfezionare le parti più interessanti dell' Opera...»

Der Verfasser hat die Vasari-Vita in der Edition Bottaris benutzt (vergleiche S. 53,1; S. 54,1). Nach Baldinucci wird Orcagna als Schüler Agnolo Gaddis bezeichnet. Wie del Migliore überliefert der Anonimo, dass 1373 der Beschluss gefasst worden sei, die Loggia zu errichten. Ebenso muss dem Autor das Werk Richas bekannt gewesen sein (vergleiche S. 53,2)), dem er etliche Attributionen entlehnt (Marienkrönung in S. Giovannino, Zeichnung für S. Michelino Visdomini). Auch die Nachricht, dass Orcagna von der Republik als Nachfolger des Architekten Taddeo Gaddi berufen wurde, kann auf Richa zurückgehen. Daneben vermuten wir noch eine letzte Quelle, deren Existenz wir aus

Digitized by Google

Gemeinsamkeiten mit einer pisanischen Guida erschliessen. In der Beschreibung der Pisaner Camposanto-Fresken entdecken wir nämlich Uebereinstimmungen zwischen dem Elogio und dem Führer des Pandolfo Titi vom Jahre 1751 (57). Es sei auf die Identität in der Bezeichnung einzelner Persönlichkeiten des «Trionfo della Morte» hingewiesen oder auf die ähnliche Schilderung der drei Könige (Guida S. 78/79).

Eigene Ideen des Autors offenbaren sich in seiner Beurteilung der Kunst Orcagnas. In dem malerischen Werk des Meisters sieht der Anonimo Anklänge an die Kunst Giottos, doch zeichnen sich Orcagnas Figuren gegenüber den Gestalten dieses Künstlers durch grösseren Adel («maggior nobiltà») aus; sie sind natürlicher in der Bewegung. Der Gewandstil erscheint dem Autor weniger trocken und weniger scharf. Einzigartig und ohne Vergleichsmöglichkeit mit der vorausgehenden Kunst ist Orcagnas Erfindungsgabe. Vielleicht sind alle diese Gründe dafür massgebend gewesen, dass die Gestalten Orcagnas dem Anonimo geistig belebter erscheinen als jene Giottos. Den Stil Orcagnas mit der «Maniera di Giotto» in Zusammenhang zu bringen, ist keine neue Idee; sie tauchte schon versteckt bei Baldinucci (II, S. 67) auf; aber die Kunst des einen Meisters gegen die des anderen abzusetzen, hatte bisher noch niemand unternommen.

Die Lehrzeit Orcagnas bei Andrea Pisano erkennt der Autor an; doch scheint es ihm, als ginge der Stil des Schülers nicht wesentlich über die Kunst des Lehrers hinaus. Aber auch auf diesem Gebiet können die Werke Orcagnas die Konkurrenz mit den besten Schöpfungen seiner Zeit bestehen; Orcagna bleibt Gotiker; aber er hat es verstanden, selbst hier etwas Aussergewöhnliches zu leisten.

Das Verdienst, die «barbarie della maniera Tedesca» gelindert zu haben, gebührt auch dem Architekten Orcagna, dem Schüler der Werke Giottos, Arnolfos und anderer. Wir lernen den Architekten Orcagna hauptsächlich aus der Loggia kennen. Für ihn, den Baumeister, findet der Autor Worte höchster Anerkennung. «Nelle Opere d'Architettura era stimato impareggiabile», heisst es an einer Stelle und an einer anderen: «Fu assai più eccellente nell'Architettura». So tritt die Tendenz der Glorifizierung des Architekten Orcagna immer stärker hervor; doch muss man stets im Auge behalten, dass sich die Tatsache von der architektonischen Tätigkeit Orcagnas nur auf sehr schwacher Grundlage, auf der zweiten Vasari-Vita, aufbaute. — Die ästhetischen Formulierungen des Autors sind gewiss nicht unbedingt neu; dennoch bedeuten sie in ihrer nachdrücklichen Hervorhebung eine entscheidende Tat.

Digitized by Google

Lanzi, „Storia Pittorica della Italia".

Die innere Verwandtschaft mit dem Elogio mag die Betrachtung der «Storia Pittorica della Italia» des Luigi Lanzi an dieser Stelle rechtfertigen, die erstmalig 1789 erschien. In einem kurzen Abschnitt bespricht der Autor die Hauptwerke des Künstlers. (Paradies und Inferno in der Strozzi-Kapelle als gemeinsame Arbeit der Brüder, Altartafel ebendort, Todestriumph und Jüngstes Gericht im Camposanto und die Repliken in S. Croce.) Wir können hier einen noch stärkeren zahlenmässigen Rückgang des malerischen Oeuvres als im Elogio beobachten (58). Noch in einem anderen Punkt besteht eine Aehnlichkeit mit diesem Werk, indem auch Lanzi den Nachdruck auf die ästhetische Bewertung der Kunst Orcagnas legt; allerdings weichen die Autoren dabei in ihrem Resultat und in ihrem Werturteil entschieden voneinander ab. Zwar sieht Lanzi die Unterschiede zu der giottesken Richtung ähnlich wie der Anonimo, wenn er betont: «Nel comporre è men ordinato, nelle mosse men regolato, che i Giotteschi;» aber die Konsequenz, die er daraus zieht, ist schärfer, indem er Orcagna zu jener Gruppe von Malern rechnet, «che non derivan'da Giotto». Das Urteil Lanzis über die Differenzen der beiden Kunstrichtungen bedeutet in seiner negativen Formulierung zugleich eine Kritik an der Kunst Orcagnas, wie sie ebenso zum Ausdruck kommt, wenn der Autor betont, dass der Stil des Meisters dem giottesken in Formensprache und im Kolorit unterlegen sei. Lanzi steht mit seinem Urteil einzigartig in der bisherigen Kunstliteratur da. Bis jetzt hatte noch niemand gewagt, des Meisters Gesamtleistung nicht unbedingt positiv zu bewerten. Orcagna, der sonst als der Grösste seiner Zeit hingestellt wurde, nimmt keine entscheidende Sonderstellung mehr ein; er ist einer unter vielen; denn der Autor sagt: «In tutto scuopre feracità d'idee, diligenza e spirito quanto altri di quel secolo.»

Lanzi kennzeichnet sich in jenem Passus über Orcagna als Anhänger der ästhetischen Richtung. Daneben bemüht er sich aber auch um die historische Betrachtungsweise kunstgeschichtlicher Probleme; denn endlich wird jener chronologische Irrtum, dass Orcagna Schüler Agnolo Gaddis sei, richtig gestellt.

Das neunzehnte Jahrhundert.

Im Folgenden soll ein kurzer Ueberblick über die Orcagna-Forschung des 19. Jahrhunderts gegeben werden. Diese Zeit kam zu einer immer stärkeren Spezialisierung der Probleme. So haben

Digitized by Google

Rosini, Crowe und Cavalcaselle nicht mehr eine Geschichte aller drei Künste geschrieben, sondern sie widmen ihre Werke nur dem Studium der Malerei; ebenso hat Cicognara damals eine selbständige Geschichte der Plastik verfasst. Die Spezialisierung greift noch weiter um sich. Weit mehr, als es bisher der Fall war, gibt man sich der Untersuchung eines Werkes hin, wie es auf dem Gebiet der Architektur leicht zu beobachten ist. Aus dieser Tatsache heraus glauben wir, auch in unserer Darstellung die Resultate der Orcagna-Forschung im 19. Jahrhundert auf dem Gebiet der Malerei, der Plastik und der Architektur nacheinander verzeichnen zu dürfen.

Andrea Orcagna als Maler.

Seroux d'Agincourt, „Histoire de l Art" (Bd. 2, 1823).

Am Anfang unserer Betrachtung steht des Seroux d'Agincourt «Histoire de l'Art» (1823), (59). Die Ausführungen des Schriftstellers über den Maler «Andrea di Cione Orgagna», der zu Anfang des 14. Jahrhunderts zu Florenz geboren wurde und in den letzten Jahren des Trecento gestorben ist, sind nicht sehr ergiebig. Agincourt erwähnt die Tätigkeit des Künstlers als Freskomaler in S. Maria Novella. Er hebt nach traditioneller Gewohnheit die Darstellung des Inferno hervor, die er nicht genug zu rühmen weiss. Sie erscheint ihm bedeutsam wegen der inhaltlichen Anlehnung an Dante. Die Verwandtschaft zwischen der Dichtung und der Malerei ist jedoch nicht nur äusserlich begründet, sondern auch innerlich bedingt. Darin sieht der Autor einen Beweis für die Fähigkeiten Orcagnas, den er mit Recht als «génie extraordinaire» des Jahrhunderts bezeichnet.

Quandts Anmerkungen zu Lanzis „Geschichte der Malerei in Italien" (Bd. 1, 1830).

Dieses Urteil d'Agincourts bedeutet eine indirekte Korrektur jener Auffassung, die Lanzi einst vertreten hatte. Wenige Jahre später hat J. G. von Quandt in den Anmerkungen, mit denen er 1830 die Vita des Andrea di Cione der «Storia Pittorica della Italia» begleitet hat, ganz bewusst Stellung zu der Orcagna-Charakteristik Lanzis genommen (60). Im Gegensatz zu der Anschauung jenes Autors fällt für Quandt ein Vergleich der Kunst Giottos mit den Werken Orcagnas unbedingt zugunsten des späteren Meisters aus. Der Schriftsteller verteidigt sein Urteil aus tiefster Ueberzeugung. «Nach meiner Meinung steht er (Orcagna) weit über Giotto in jeder Rücksicht. Eine von herkömmlichen Formen noch freiere Einbildungskraft, als Giotto besass, zeichnet Orcagna aus. Zartes und Grosses, Heiliges und Scherzhaftes, Ernstes und Heitres vermochte er zu fühlen, zu erfassen, in sich aufzunehmen und

Digitized by Google

darzustellen. In der Zeichnung übertraf er Giotto bei weitem, und in Erfindung war er unerschöpflich mannichfaltig.» Diese Verherrlichung Orcagnas berührt sich in einigen Punkten ganz unbewusst mit den Werturteilen, die der Anonimo des Elogio schon im Jahre 1769 gefällt hatte. Quandt versucht, die Bewertung Lanzis aus der zu des Autors Zeit allgemeinen Abneigung gegen die alten Meister verständlich zu machen. «Da man sich nun nicht wagte, Giotto's Ruhm anzutasten, so rächte man sich an Orcagna, welcher eigentlich mehr Hochschätzung noch, als Giotto selbst, verdient». Er findet es weiter unverzeihlich, dass die «Storia Pittorica della Italia» des Meisters Tabernakel nicht erwähnt, denn diese Arbeit, die «in Vollendung und seelenvollem Ausdruck unübertroffen» bleibt, hätte selbst in einer Geschichte der Malerei nicht übergangen werden dürfen.

Ernst Förster. Ueber die ältern Wandgemälde im Campo santo zu Pisa" (1835).

Die Stilkritik hat in der Orcagna-Forschung bisher zu zwei Resultaten geführt. Auf Grund stilkritischer Beobachtungen hat man das Oeuvre des Meisters erweitert. Daneben wurde der Versuch gemacht, das Spezifische der Kunst Orcagnas klarzulegen. Einen neuen Triumph kann diese Methode in dem Aufsatz von Ernst Förster «Ueber die ältern Wandgemälde im Campo santo zu Pisa» (1835) verzeichnen. Hier wird sie zum ersten Mal in negativem Sinn angewandt; denn Förster wagt es, eins der bedeutendsten bisher dem Orcagna zugeschriebenen Werke, die Camposanto-Fresken, anzuzweifeln. (Todestriumph, Jüngstes Gericht und Inferno bilden für den Autor eine Einheit.) Er vergleicht sie mit dem inschriftlich gesicherten Altarbild und den Wandmalereien der Strozzi-Kapelle. Es erscheint ihm unmöglich, den Stil dieser Werke mit dem Pisaner Cyklus in Einklang zu bringen, der im Auftrag «freier», «kühner», aber auch «roher» wirkt. Diese Leistung, die erst viel später anerkannt werden sollte, kann in ihrer Bedeutung für die Orcagna-Forschung nicht hoch genug eingeschätzt werden. Die Kritik Försters bleibt zwar negativ; etwas Neues vermag er an die Stelle des Alten nicht zu setzen. Das Resultat bedeutet jedoch noch in einem anderen Sinn eine ausserordentliche Tat; denn der Glaube an die Zuverlässigkeit Vasaris, auf den man sich für diese Zuschreibung der Camposanto-Fresken berufen konnte, wird dadurch in starkem Masse erschüttert. Demgegenüber erscheinen alle bisherigen Korrekturen an diesem Werk nebensächlich. (61).

Kugler, „Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien" (Bd. I, 1837).

Die These Försters musste als ein unerhörtes Wagnis erscheinen. So kann es nicht erstaunen, dass sich schon zwei Jahre später Widerspruch regte. 1837 erschien Franz Kuglers «Handbuch der Ge-

Digitized by Google

schichte der Malerei in Italien», das sich ablehnend gegen jenes Resultat der Stilkritik verhält.

Kugler kann sich nicht ganz gegen die Ergebnisse Försters verschliessen. Er erkennt zwar die von Förster aufgewiesenen Unterschiede zwischen dem Florentiner und Pisaner Werk an; aber er findet einen Ausweg, indem er die Fresken des Camposanto v o r den Wandgemälden der Strozzi-Kapelle entstanden sein lässt. Es wirkt wie eine bewusste Reaktion gegen Förster, wenn der Verfasser den Camposanto-Cyklus in den Mittelpunkt der Betrachtung des Orcagna-Oeuvres stellt. Des Künstlers Leistung wird sogar gegen Michelangelos Jüngstes Gericht ausgespielt. Auch Giotto wird übertroffen, dessen Stil Orcagna befolgte.

Ausser den Fresken der Strozzi-Kapelle, die Kugler als gemeinsame Arbeit der Brüder ansieht, erwähnt er nur noch den zu Grunde gegangenen S. Croce-Cyklus und die Altartafel in S. Maria Novella (mit bestimmter Bezeichnung des Vorwurfs) als Werke des Künstlers (62).

Rosini, „Storia della Pittura Italiana" (2. Bd., 1848).

Auch von italienischer Seite hat man Stellung zu jener These Försters genommen, wie es der Abschnitt über Orcagna in R o s i n i s «Storia della Pittura Italiana» (1848) beweist. Man kann leicht erkennen, dass der Verfasser in scharfem Gegensatz zu Förster steht. Er rückt die Pisaner Fresken in das Zentrum der Darstellung. Es erscheint ihm unverständlich, dass Ghiberti, dessen Schrift seit Cicognara wieder zugänglich war, die Pisaner Fresken «che sono le più certe» nicht erwähnt. Doch auch hier beobachten wir ein leises Nachgeben; denn der Autor erkennt die Differenzen im Kolorit zwischen dem Camposanto-Cyklus und den Strozzi-Fresken an. Er glaubt jedoch den Unterschied dadurch erklären zu können, dass er die Ausführung der Fresken in der Strozzi-Kapelle einer anderen Hand zuschreibt. Im übrigen sieht er einen starken zeitlichen Abstand zwischen beiden Werken. Die Wandgemälde in S. Maria Novella denkt er sich ungefähr in der Zeit des Altarbildes, die Pisaner Fresken vor 1335 entstanden (63). Das bedeutet zugleich eine Ehrenrettung Vasaris, der dies Werk in seiner Ausgabe von 1550 ebenfalls an den Anfang von Orcagnas Schaffen gerückt hatte.

So stehen jene beiden Werke in Pisa und Florenz im Mittelpunkt der Darstellung. Die Altartafel von 1357 wird nur eben gestreift und auf Grund urkundlicher Forschungen kann jenes Dantebild im Dom zu Florenz aus dem Oeuvre Orcagnas ausgeschieden werden. (64). Von den zu Grunde gegangenen Werken erwähnt Rosini die Chorkapelle in S. Maria Novella; auch die Cappella Cresci in der Annunziata taucht jetzt wieder in dem Oeuvre auf. Die S. Croce-Fresken werden genannt;

Digitized by Google

doch wird noch nicht das Buch von Moisé «S. Croce di Firenze» (1845, S. 110 ff) für die Aufklärung über dieses Werk Orcagnas herangezogen. Hier finden wir in einem Dokument vom 18. Juni 1547 die urkundliche Bestätigung, dass sich hinter der Kanzel bestimmt «guiditio» (65) und «onferno» befunden haben.

Auch in dem Werk Rosinis hat der Streit um den Pisaner Cyklus die anderen Arbeiten Orcagnas in den Hintergrund geschoben; aber das geringe Interesse an dem Aufbau des Oeuvres erklärt sich wohl noch aus anderen Gründen. Jene Zeit scheint überhaupt den stärkeren Nachdruck auf die ästhetische Würdigung der Kunstwerke zu legen. Dabei werden wir bei Rosini an Lanzis Bewertung von Orcagnas Stil erinnert; denn die giotteske Schulung wird negiert, und es wird betont, dass Orcagna niemals «quell' ordine severo nel disporre le figure, che vedremo ereditario nella Scuola di Giotto», erreiche. Ueberhaupt geht der Autor sehr streng mit Orcagna ins Gericht; er wirft ihm in allen Schöpfungen «una certa durezza nei contorni» vor. Er tadelt weiter, dass bei Orcagnas Gestalten der Körper oft zu wenig unter dem Gewand hervortritt, dass der Meister nicht immer glücklich in der Auswahl der Formen ist, dass den Köpfen häufig ein gewisser Adel fehlt. Aber trotz aller dieser Mängel erkennt Rosini die Grösse Orcagnas an: «si conosce però sempre, che tende al grandioso; che con molta larghezza e facilità tratta i panni: come la verità non vedesi mancare presso che mai nell'espressione dei volti». Doch alle Vorteile der Kunst Orcagnas erscheinen dem Autor deutlicher in dem plastischen Oeuvre hervorzutreten.

Schnaase, „Geschichte der bildenden Künste" (Bd. 7, 1864).

Noch einmal hat man wiederum von deutscher Seite gegen Försters These Einspruch erhoben. Schnaase in seiner «Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter» (1864) nimmt die Pisaner Fresken wieder für Orcagna in Anspruch. Wenn sie «kühner und roher» als die im wesentlichen von Orcagna herrührenden Strozzi-Gemälde behandelt sind, so glaubt der Autor, das entweder durch eine «veränderte Praxis des Meisters oder durch den Gebrauch von Gehülfen» erklären zu können. In dieser Aussage ist schon die zeitliche Einordnung der beiden Werke begründet; denn entgegen Kuglers und Rosinis Auffassung sieht Schnaase in dem Pisaner Cyklus nicht den ersten genialen Wurf des Meisters, sondern das erst in späterer Zeit entstandene Werk. Das bedeutet eine Restauration der Meinung Vasaris, wie er sie in seiner zweiten Orcagna-Vita vertreten hatte. Ueberhaupt misst Schnaase gerade dieser Quelle eine besondere Bedeutung bei; denn er hält Vasari für besonders gut über die Pisaner Fresken unterrichtet. Er schreibt die Marienkrönung aus S. Pier Maggiore, die sich zu seiner

Digitized by Google

Zeit schon in der Londoner National Galerie befand, nach Vasari den Brüdern Andrea und Nardo zu. (Man vergleiche die gleiche Interpretation dieser Textstelle Vasaris in der Orcagna-Vita Baldinuccis) . (66). Aehnlich wie jener Autor schildert Schnaase den künstlerischen Lehrgang Orcagnas. Vasari bleibt eben bis in diese Zeit hinein noch in vielen Punkten der Gewährsmann für die Forschung; denn wie durch Lanzis Vita Vasaris Biographie durchschimmert, so blieb auch für Kugler, Rosini und Schnaase die Meinung dieses Autors noch weitgehend bestimmend.

Das Oeuvre Orcagnas wächst bei Schnaase kaum über jene oben erwähnten Werke an; nur der Strozzi-Altar wird noch genannt (mit genauer inhaltlicher Deutung). Bei Schnaase findet sich jedoch bereits die Zuweisung des Tabernakelbildes an Orcagna, die die Forschung noch nachhaltig beschäftigen sollte. Man hatte dieses Gemälde meist mit jenem Bild identifiziert, das Ugolino da Siena auf einen Pilaster des Or San Michele-Platzes gemalt hatte (67), eine Zuschreibung, gegen die die Vasari-Ausgabe von 1846 (II, S. 23 ff) nachdrücklichst protestiert und das Bild in die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert hatte. Diese Richtigstellung bedeutet wiederum einen Fortschritt der Stilkritik. Wenn sich auch jene spezielle Orcagna-Zuschreibung nicht bewährt hat, so ist doch die allgemeine Einordnung von entscheidender Bedeutung geblieben. Den Resultaten der stilkritischen Beobachtungen, die jene Zeit gemacht hatte, stimmt Schnaase auch dann bei, wenn er in Orcagnas Kunst das Erbe der giottesken Richtung sieht.

Crowe-Cavalcaselle, „A new History of Painting in Italy (Bd. I, 1864).

Erst Crowe und Cavalcaselle (1864) haben der These Försters zum Sieg verholfen. Sie sprechen Orcagna die Pisaner Fresken endgültig ab (68). Dabei gehen jene Forscher über Förster hinaus, indem sie an Stelle der negativen Kritik eine positive Lösung zu setzen versuchen. Den Autor dieses Cyklus sehen sie in einem Sienesen («the Lorenzetti were capable of this effort»). Jetzt gehört dieser Aufgabe die Zukunft, Vasaris Zuschreibung durch eine neue Attribution zu ersetzen. Lange hat der Streit gewährt; endgültig ist er heute noch nicht ausgetragen.

Schon dieser kurze Einblick in das Werk von Crowe und Cavalcaselle lässt die positive Einstellung der Forscher zur stilkritischen Methode der Kunstgeschichte erkennen, die massgebend für die kommende Zeit bleiben sollte. Sie gehen weit über das angedeutete Resultat hinaus; denn sie dringen zum ersten Mal wieder auf eine Erweiterung des Oeuvres des Meisters. Auf Grund stilkritischer Beobachtungen stellen sie Werke Orcagnas und seines Kreises zusammen.

Zunächst die traditionell zugeschriebenen Werke:

Digitized by Google

1) Florenz, S. Maria Novella, Strozzi-Kapelle.
2) Florenz, S. Maria Novella, Strozzi-Kapelle, Altarbild vom Jahre 1357. (Die Fresken sind wohl vor 1354, dem Auftragsjahr des Altarbildes, entstanden).
3) Florenz, S. Maria Novella, Chorkapelle, ursprünglich von Orcagna ausgemalt.
4) London, National Galerie, Marienkrönung mit neun kleineren Scenen, aus S. Pier Maggiore in Florenz. Die Forscher erkennen die Attribution Vasaris an; aber die Restauration hat das Bild so verändert, dass es ihnen zur Beurteilung der Schönheit des Stils nicht mehr ausreichend erscheint. (Man vergleiche schon Bocchi-Cinelli «Bellezze» S. 354 über den schlechten Erhaltungszustand der Tafel). Bei diesem Bild hat die Forschung die Zugehörigkeit zu Orcagnas Kunstkreis anerkannt (69).

Es folgen die von Crowe und Cavalcaselle dem Oeuvre hinzugefügten Altarbilder. Methodisch ist es von entscheidender Bedeutung, dass die Forscher die Attributionen an Orcagnas signiertem Gemälde der Strozzi-Kapelle messen.

5) Florenz, Dom, der heilige Zanobius, thronend zwischen dem knienden Crescentius und Eugenius. Das Bild des Zanobius zwischen Laurentius und Stephanus ist gewiss ohne das Vorbild Orcagnas nicht denkbar; es wird heute Giovanni del Biondo zugeschrieben (70).
6) Florenz, S. Croce, Medicikapelle, vier Kirchenväter, datiert 1363 (71). Diese Tafeln schmücken heute als Flügelbilder den Hochaltar der Kirche. Die Verwandtschaft mit dem Stil Orcagnas ist evident; sie bestätigt sich in der jetzt allgemeinen Zuschreibung an Jacopo di Cione (72).

Eine Anzahl von Werken weisen die Forscher nicht mehr dem Meister selbst zu; aber sie bringen sie in unmittelbare Beziehung zu der Kunst Orcagnas. Auch das beweist den Scharfblick der Autoren. Wichtig ist hier vor allem das Tafelgemälde des heiligen Mathaeus mit vier Szenen aus seinem Leben, das sich im Spedale di S. Matteo zu Florenz befindet. Die Forscher wenden sich gegen die falsche Zuschreibung an Lorenzo di Bicci. Auch die Bestimmung Richas, der das Bild in S. Matteo gesehen und als «maniera di Giotto» bezeichnet hat (Bd. VII, S.62), erscheint Crowe und Cavalcaselle ungenügend. Sie erwähnen das Bild als «much in the style of Orcagna» und betonen besonders die Aehnlichkeit der scenischen Darstellungen mit den Predellenkompositionen des Strozzi-Altares. Die Beobachtung der Forscher über dieses Bild, das jetzt in den Uffizien hängt, sollte schon bald ihre Bestätigung durch ein Dokument finden. Bereits in der deutschen Ueber-

Digitized by Google

setzung der «New History of Painting in Italy» vom Jahre 1869 (II, S. 13, Anmerk. 25) ist die Matthaeus-Tafel mit jenem Bild identifiziert, das Orcagna am 15. September 1367 für einen Pfeiler in Or San Michele in Auftrag gegeben wurde, das er aber wegen Krankheit nicht vollenden konnte, und das am 25. August 1368 seinem Bruder Jacopo übertragen wurde (so auch in der Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle aus dem Jahre 1903, II, S. 213, Anmerk.) (73). Damit war das Rätsel dieses Bildes gelöst.

Zur Klärung der Frage über das Orcagna-Oeuvre haben die Autoren auch die alten Quellen durchforscht, wie ja überhaupt in jener Zeit eine genaue Literaturkenntnis Voraussetzung zur Bearbeitung kunstgeschichtlicher Probleme geworden ist. Das Ergebnis blieb für Crowe und Cavalcaselle negativ. Von den Werken, die Vasari Orcagna zuschrieb, sind viele nicht mehr auffindbar oder zu Grunde gegangen, wie die Cresci-Kapelle in der Annunziata, das Bild in S. Romeo, das Fassadenfresko von S. Apollinare, das Tafelbild im Monasterio degli Angeli und die Bilder, die nach Avignon gesandt wurden. Interessant ist es, wie neben Vasari Ghiberti immer mehr als Quelle an Bedeutung gewinnt. Die Denkwürdigkeiten werden befragt; aber auch über den Werken, die hier aufgezählt werden, hat kein gnädiges Schicksal gewaltet. Die Fresken in S. Croce und S. Agostino (S. Spirito) sind zu Grunde gegangen.

Die stilkritische Methode hat Crowe und Cavalcaselle noch an eine andere Frage herangeführt. Sie haben versucht, die Voraussetzungen des Stiles Orcagnas aufzudecken. Wenn sie dabei in seiner Kunst Fortsetzung und Steigerung des giottesken Stils sehen, so sagen sie damit nichts unbedingt Neues; wohl aber sehen sie als Erste in seiner Kunst einen sienesischen Einschlag, einen Einfluss Simones und der Lorenzetti. «He tempered the sternness of the first (the School of Florence) with the softness of the second (the School of Sienna), combining in his figures tenderness and grace with severity of form, decorum, and nobleness of deportment. A Florentine, and therefore imbued with the best maxims, he takes from his Siennese rivals only that which suits his purpose». In dieser Verbindung sehen wir in der Tat heute noch einen entscheidenden Zug von Orcagnas Kunst. Crowe und Cavalcaselle scheinen allerdings in ihrer Schätzung des Künstlers zu weit zu gehen, wenn sie Orcagna als ein Glied in der Kette Giotto - Masolino - Masaccio bezeichnen. Wir möchten darin eher Vasari zustimmen, der das Mittelglied in Giottino (Maso) sieht. Das aber verneinen Crowe und Cavalcaselle; denn sie sagen: «Vasari pretends, but does not convince us, that Stefano Fiorentino and Giottino surpassed Giotto in the production of perspective effect and in the foreshortening of figures. Orcagna was better deserving of this praise».

Digitized by Google

Die konsequente, stilkritische Behandlung der Gesamtleistung Orcagnas, die Crowe und Cavalcaselle sich als Aufgabe gestellt haben, sollte erst viel später in diesem Umfang wieder aufgegriffen werden. Als der eigentliche Fortsetzer dieser Arbeit kann Suida mit seiner Studie, «Florentinische Maler um die Mitte des 14. Jahrhunderts», die 1905 erschien, gelten. Diese und ähnliche Arbeiten zu würdigen, ist aber nur im Rahmen einer stilkritischen Betrachtung möglich. Damit ist der Einsatzpunkt des zweiten Teiles an diesem Punkt gerechtfertigt. Doch muss hier im Voraus kurz noch eines Resultates des 19. Jahrhunderts gedacht werden, das gerade für Suidas Arbeit massgebend blieb, und das im Rahmen unserer Darstellung eine Bestätigung für die neue Wertschätzung Ghibertis bedeutet.

Wickhoff, „Ueber die Zeit des Guido von Siena" (1889).

Es handelt sich um eine kurze Stelle in dem Aufsatz Wickhoffs «Ueber die Zeit des Guido von Siena» (1889), wo der Autor jenen Passus der Commentarii über die Strozzi-Kapelle von neuem prüft und zu dem Resultat kommt, dass die Kapelle nach Ghiberti als Gesamtwerk des Nardo angesehen werden müsse. Dieser Auslegung stimmt auch Suida (1905) zu, und damit verschiebt sich die Orcagna-Forschung auf eine andere Basis, indem Nardo als Schöpfer der Strozzi-Fresken als eine selbständige Künstlerpersönlichkeit neben seinen Bruder Andrea tritt (74).

Andrea Orcagna als Bildhauer.

L. Cicognara, „Storia della Scultura" (1813).

Am Anfang unserer Betrachtung über Orcagna, den Bildhauer, in der Literatur des 19. Jahrhunderts steht Cicognaras «Storia della Scultura» (1813). In den Mittelpunkt der Darstellung des plastischen Oeuvres des Orcagna stellt der Autor das Tabernakel in Or San Michele. Wenn er dabei die Höchstleistung dieses Werkes in dem Rückwandrelief erblickt, so ist der Autor in seinem Urteil der Tradition stark verpflichtet; denn gerade diese Darstellung war immer besonders gerühmt worden. Umso selbständiger erscheinen die Aeusserungen Cicognaras über die Gesamtleistung des Bildhauers. Der Grad der Naturnähe und -Wahrheit bedingt den künstlerischen Wert der Arbeiten Orcagnas. Die Bewegungen der Gestalten wirken nicht gesucht; der Ausdruck der Köpfe ist natürlich, nicht idealisiert. «Vi si osserva la natura semplicissimamente imitata senza veruna scelta, ma un'espressione singolare, una verità meravigliosa»; solche Begeisterung lösen einzelne Köpfe des Marientodes bei dem Autor aus. Das Gewand lässt die Formen des Körpers zwar erst wenig durchschimmern; aber es

Digitized by Google

fliesst in einem vollen, freien Faltenstil herab. Neben der «sicurezza d'imitazione» rühmt Cicognara die leichte Behandlung des Marmors. Als vollendetste Arbeit jenes Zeitalters steht dem Autor dieses Kunstwerk vor Augen, dem er aber nicht unbedacht seine Anerkennung zollt. Es zeugt von einem sicheren Qualitätsgefühl, wenn er von der Darstellung Christi im Tempel sagt: «Le figure nel davanti sembrano di'una immobilità un po'troppo fredda».

Die Lehrzeit Orcagnas bei Andrea Pisano erkennt Cicognara an; aber er betont zugleich mit vollem Recht, dass Orcagna sich stets «un carattere d'originalità singolare» bewahrt habe.

Seroux d'Agincourt, „Histoire de l'Art" (Bd. II, 1823).

Von höchstem Lob über «Orcagna», den Bildhauer, ist A g i n c o u r t erfüllt, wie es die knappen Aeusserungen in der «Histoire de l'Art» (1823) beweisen. Das «prächtige» Tabernakel in Or San Michele, das 1359 ausgeführt wurde, bedeutet «unstreitig» das Hauptwerk des Künstlers und stellt eine der bemerkenswertesten Schöpfungen jener Zeit dar. Obgleich Agincourt sich der Vielseitigkeit Orcagnas als Künstler bewusst ist, scheint für ihn die hervorragendste Leistung des Meisters auf dem Gebiet der Plastik zu liegen.

Kugler, „Handbuch der Kunstgeschichte" (1842).

Wie in der Literatur über die malerischen Werke Orcagnas können wir auch auf dem Gebiet der Plastik ein unbedingtes Streben der Forscher beobachten, das Wesentliche des Stils zu definieren. Hier lag diese Aufgabe vielleicht noch näher, da immer wieder das Tabernakel als einziges, gesichertes Werk im Mittelpunkt der Betrachtung stand. Es bedeutet in diesem Sinn eine Bejahung der Auffassung Cicognaras, wenn K u g l e r (Handbuch der Kunstgeschichte, 1842) in den Tabernakelreliefs, die im ganzen noch im Bann des «germanischen» Stiles stehen, schon ein deutliches «Streben nach naturalistischer Behandlung» sieht. In der Erkenntnis, dass Orcagnas plastischer Stil so zu der Kunst des beginnenden 15. Jahrhunderts überleitet, geht der Autor jedoch über den italienischen Forscher hinaus.

Rosini, „Storia della Pittura Italiana" (Bd. 2, 1848).

Rosini macht in seiner «Storia della Pittura Italiana» den sehr bedeutsamen Versuch, Orcagnas plastisches Oeuvre zu erweitern. Angeregt durch Niccolinis «Elogio d'Andrea Orgagna» (1816) deutet er jene dunkle Stelle bei Vasari «alcune sculture di marmo fatte con suo molto honore n e l l a M a d o n n a, c h e i n s u l a c o s c i a d e l p o n t e v e c c h i o». Es hat viel Wahrscheinlichkeit für sich, wenn er

Digitized by Google

diese Kirche mit S. Maria della Spina identifiziert; denn so würde uns jene Attribution Vasaris verständlich erscheinen, der die Skulpturen im Innern dieser Kirche durch den Namen Orcagnas ihrem Zeitstil nach richtig bestimmt, nur in der individuellen Zuschreibung fehlgegriffen hat. Rosini stellt es als lohnende Arbeit hin, den Anteil Orcagnas an der plastischen Ausgestaltung dieser Kirche festzulegen. Dann hat man diese Zuschreibungen für immer fallen gelassen, wohl aus der Erkenntnis heraus, dass hier andere Meister am Werke waren.

Burckhardt, Cicerone (1855).

Wenn B u r c k h a r d t Orcagna 1855 im Cicerone als den bei weitem bedeutendsten Bildhauer in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bezeichnet (S. 575), so pflichtet er nur einem traditionellen Urteil bei. Viel persönlicher klingen dagegen seine Aeusserungen über das Tabernakel in Or San Michele, die wegen ihrer einzigartigen Kritik wiederholt zu werden verdienen. «Was den baulichen und decorativen Theil betrifft, so wird man dieses Werk des höchsten Luxus niemals neben gute deutsche Altaraufsätze, Sakramenthäuschen u. dgl. stellen dürfen; es ist gerade die schwächste Seite, von welcher sich hier die italienische Gothik producirt. Statt des Organischen, an dessen volle Strenge bei vollem Reichtum unser nordisches Auge gewöhnt ist, giebt es hier Flächen, mit angenehmen aber bedeutungslosen Spielformen, zum Theil aus buntem Glas nach Cosmatenart, ausgefüllt. Die Kuppel zwischen den 4 Giebeln ist wie eine Krone gestreift; das Mosaik erstreckt sich selbst auf die Stufen». (S. 144). Der Vergleich des Tabernakels mit der nordischen Gotik ist nicht neu; schon Vasari in seiner zweiten Orcagna-Vita hatte ihn angedeutet; aber das Urteil fiel zugunsten des Tabernakels aus; denn der Autor konnte bei diesem Werk neben der gotischen Tendenz auch Prinzipien klassischer Gestaltungsweise entdecken. Burckhardt betont zum ersten Mal das Unreine der Stilart des Tabernakels; denn er hat klar erkannt, dass hier die Gotik nicht in ihrem innersten Kern erfasst worden ist. — Das Urteil Burckhardts über die plastischen Arbeiten des Tabernakels fällt günstiger aus; doch lässt er uns auch hier nicht zu uneingeschränkter Bewunderung kommen. Er sagt: «allein die Formenschönheit erscheint als eine etwas allgemeine und nicht ganz lebendige». Die Kritik erscheint nur dadurch begreiflich, dass auch dieser Autor noch in dem Relief der Rückseite die bedeutendste Leistung des Tabernakels erblickt hat.

Der seit Vasari immer wieder betonte Zusammenhang mit Andrea Pisano wird auch hier gestreift; aber Burckhardt definiert ihn in einem höheren Sinne, wenn er die «Ruhe und Gemessenheit» der Werke beider hervorhebt, die ihre Schöpfungen vor denen eines Giovanni Pisano auszeichnen. (S. 575).

Digitized by Google

Schnaase, „Geschichte der bildenden Künste“ (Bd. VII, 1864).

Wie hart die Meinungen damals aufeinander gestossen sind, beweist das Urteil S c h n a a s e s, wie er es 1864 in seiner Geschichte der bildenden Künste und auch in der zweiten Auflage vom Jahre 1876 formuliert hat; denn gerade das, was Kugler 1842 noch als positive und fortschrittliche Leistung an dem Tabernakel hervorgehoben hatte, wird hier negativ beurteilt. Er rühmt zwar mit jenem Autor die hohe Schönheit des Werkes, die «jedoch in den Reliefs einigermassen durch das Bestreben nach naturalistischer Wahrheit der Körper und Gewänder und nach starkem leidenschaftlichem Ausdruck beeinträchtigt wird». Das Urteil auch dieses Forschers ist weitgehend durch das Rückwandrelief bestimmt, das ihm als das «Bedeutendste» erscheint. Gerade in dieser Bewertung der Darstellung von Himmelfahrt und Marientod hat die Literatur zäh an der Meinung der Vergangenheit festgehalten; dadurch ist jedoch der Blick der Forscher sehr getrübt worden (75).

Perkins, „Tuscan Sculptors“ (Bd. I, 1864).

So erscheint es als ein Fortschritt, wenn P e r k i n s in seinen «Tuscan Sculptors» (1864) die Leistung Orcagnas nach anderen scenischen Darstellungen des Tabernakels bewertet. Er offenbart dabei nicht nur einen sehr selbständigen, sondern auch einen sehr sicheren Blick, wenn er gerade die Todesverkündigung wegen ihres seelischen Gehaltes hervorhebt. Als kompositionelle Leistung rühmt er das Sposalizio-Relief. Mit den Worten «Sentiment» und «Komposition» betont der Autor wesentliche Charakteristika der Tabernakelscenen. Daneben hat Perkins auch den Reiz der klaren Erzählung empfunden, den jene Reliefs auslösen. Diese Beobachtungen machen den Wert der Arbeit Perkins aus, die im übrigen teilweise wie eine Restauration Vasaris wirkt. In diesem Sinne kann die Studie mit Schnaases Exkurs über den Maler Orcagna in der «Geschichte der bildenden Künste» verglichen werden, der in eben demselben Jahr geschrieben wurde.

Reymond, „La sculpture Florentine“ (1897).

Als letzter hat R e y m o n d am Ende des Jahrhunderts über den Bildhauer Orcagna gehandelt. Auch er hält die Lehrzeit des Künstlers bei Andrea Pisano für sehr wahrscheinlich, eine Anschauung, die im wesentlichen die Gesamtliteratur des 19. Jahrhunderts beherrscht (76). Wie andere Autoren kennt auch Reymond als sicheres, plastisches Werk nur das Tabernakel in Or San Michele. Es soll 1349 begonnen sein, ein Datum, das Reymond wohl der Schrift Franceschinis über Or San Michele entnommen hat; denn dieser Autor berichtet, dass Orcagna 1349 zur Ausführung des Werkes berufen wurde,

Digitized by Google

Noch eine andere Neuigkeit hören wir über die Entstehungsgeschichte dieses Kunstwerkes, die sich auf urkundliche Forschung gründet (77). Erst 1366 wurde die Balustrade um das Tabernakel herumgeführt, die auf den Goldschmied Pietro di Migliore zurückgeht. Damit scheidet diese Brüstung mit den Engelspfeilern aus dem Oeuvre Orcagnas aus. Reymond rühmt die Leistung des Pietro di Migliore, der bemüht war, sich dem Stil Orcagnas so eng wie möglich anzupassen.

In seinen künstlerischen Betrachtungen über die Reliefdarstellungen kommt der Autor der Auffassung Perkins sehr nahe; denn auch er hebt die klare Ordnung und die starke Ausdruckskraft der Scenen hervor. Das Streben nach dramatischer Wirkung hat das Interesse an der Durchbildung der Einzelform entschieden zurückgedrängt. Das bedeutet einen wesentlichen Unterschied zu den Arbeiten des Andrea Pisano. Selbst in der hohen Wertschätzung der Sposalizio-Scene stimmen Reymond und Perkins überein. Der Autor rückt das Rückwandrelief wieder in das Zentrum der Darstellung, diesmal allerdings aus ikonographischem Interesse. Er bemerkt zum ersten Mal jenen Widerspruch in der Darstellung des Marientodes, die weder Tod noch Bestattung eindeutig wiedergibt, sondern eine Combination der beiden Momente bedeutet (78).

Andrea Orcagna als Architekt.

Während die Orcagna-Forschung im 19. Jahrhundert auf dem Gebiet der Malerei und der Plastik positive Resultate dank der stilkritischen Methode der Kunstwissenschaft erzielt hat, ist das Problem über die Tätigkeit Orcagnas als Architekt durch eifriges, archivalisches Studium geklärt worden. Die Resultate, die diese Forschung zeitigte, haben für immer jene Annahme erschüttert, dass Orcagna im 14. Jahrhundert als Baumeister eine entscheidende Rolle gespielt hat. Zwar bestätigen die Urkunden, dass Orcagna bei einzelnen Bauten mitgewirkt hat, wie ja sehr häufig in jener Zeit Maler zur Beratung über Bauten herangezogen wurden. Aber entweder hat Orcagna mit vielen anderen zusammen gearbeitet, wie beim Florentiner Dombau, oder er war nur mit dekorativen Aufgaben beschäftigt wie am Dom zu Orvieto. Eine selbständige architektonische Schöpfung des Künstlers kennen wir nicht. Das bedeutet zugleich eine Bestätigung der Orcagna-Vita des Ghiberti. Der Weg bis zu dieser Erkenntnis war mühsam. Es soll versucht werden, den Gang der Forschung kurz zu skizzieren.

Loggia dei Lanzi.

Die Loggia dei Lanzi, die Vasari dem Orcagna in der zweiten Vita zuschreibt, hat des Künstlers Ruhm als Architekt begrün-

Digitized by Google

det. Die bedingungslose Anerkennung, die man diesem Bauwerk zollte, kennzeichnet auch die Literatur zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Selbst Lanzi erscheint dieses Kunstwerk wegen der Neueinführung des Rundbogens besonders rühmenswert, obgleich wir in einer «Storia pittorica» nichts über ein architektonisches Werk erwarten würden. Ebenso ist Cicognara (Storia della Scultura 1813) von Orcagnas Leistung erfüllt, wenn er auch den Irrtum korrigiert, dass der Künstler als Erster den Spitzbogen in den Rundbogen überführt hat. Wie fest der Glaube an die Autorschaft Orcagnas ist, erhellt aus der Kritik, die der Verfasser an dem Autor des «Dictionnaire des Arts» übt. Er rügt ihn, dass er nicht einmal die Loggia als Werk Orcagnas ansähe, womit er «una verità incontrastabile» gesagt hätte. Worte höchsten Lobes findet auch Niccolini in seinem «Elogio d'Andrea Orgagna» (1816); er sieht in diesem Porticus die Glanzleistung des Künstlers schlechthin. Nicht nur wegen des aesthetischen Urteils sind jedoch die Notizen Niccolinis interessant, sondern auch wegen des urkundlichen Materials, das sie beibringen. Der Autor teilt aus den Archivstudien Filippo Brunettis mit, dass das zur Errichtung der Loggia dei Lanzi nötige Gelände erst 1374 erworben wurde, und dass der Bau 1377 noch nicht vollendet war. Hier setzt die Kritik an Vasaris Biographie ein, die für jenen Häuserkauf das Jahr 1355 überliefert und die Loggia hatte von Orcagna beenden lassen. Die letzte Aussage wird noch dadurch widerlegt, dass Orcagna 1375 bereits gestorben war, wie Manni bewiesen hatte.

Eine Fortsetzung und Bestätigung der Studien Brunettis, wie sie uns Niccolini mitgeteilt hat, bedeuten Gayes Forschungen (1839). In der Tat hat man erst am 14. Januar 1374 den Ankauf der Häuser beschlossen, die auf dem Bauterrain standen. Zugleich erfahren wir, dass man am 22. September 1376 bereits mit den Bauarbeiten begonnen hatte (I, S. 527). Rückschauend werden wir das Resultat del Migliores noch einmal zu würdigen wissen, der als Erster jenes späte Datum für die Loggia überliefert hatte (79).

Mit diesen Resultaten stehen wir noch nicht am Ende der Forschung über jenes Bauwerk. Als eine Synthese der Anschauungen Vasaris und Gayes könnte man die Meinung bezeichnen, die die Vasari-Ausgabe vom Jahre 1846 vertritt. Der Beschluss, die Loggia zu errichten, datiert zwar vom 21. November 1356; aber die Ausführung ist wegen des Krieges mit den Pisanern und wegen sonstiger Unruhen bis zu den Jahren 1374/76 verschoben worden. (Für die letzten Angaben berufen sich die Herausgeber auf Gaye). Immer aber hält man noch an der Autorschaft Orcagnas fest. Kurz bevor sie zum ersten Male angefochten werden sollte, ist noch einmal der Ruhm Orcagnas als Schöpfer dieses Denkmals auf das höchste gepriesen worden. Das Urteil, wie es Burck-

Digitized by Google

hardt im Cicerone (1855 S. 158/59) formuliert hat, ist wohl die schönste Charakteristik, die das 19. Jahrhundert für dieses Bauwerk gefunden hat. Sie erinnert in einzelnen Punkten an Niccolinis Bewertung. Orcagnas Glorifizierung als Architekt erreicht in dem Augenblick den Höhepunkt, als dem Künstler von anderer Seite der Bau abgesprochen werden sollte; denn Passerini in seiner Schrift «Del Pretorio di Firenze» (1858, S. 17) sagt:.... «io non so con quanto fondamento possa dal Vasari attribuirsi all'Orcagna la maravigliosa loggia della Signoria, essendo fuori di dubbio che a costruirla non fu posto mano fino al 1376, cioè fino all'anno che tenne dietro a quello in cui morì chi se ne vuole l'autore». Passerini weist auf die Möglichkeit hin, dass Orcagna, da der Baubeschluss seit 1356 vorlag, Zeichnung und vielleicht auch Holzmodell geliefert habe; aber er betont zugleich, dass die Veränderungen unter anderer Bauleitung, und zwar unter der des Benci di Cione, vielfältig gewesen sein können, insbesondere da das Baugelände erst später definitiv durch den Häuserkauf festgelegt worden ist.

In den «Curiosità Storico-Artistiche Fiorentine», die 1866 erschienen sind, zeigt sich Passerini noch geneigter, Orcagna den Bau abzusprechen. Er hält es sehr wohl für möglich, dass Benci di Cione und Simone di Francesco Talenti, die 1376 der Loggia als Copomaestri vorstanden, Schöpfer des Entwurfs gewesen seien. Für Orcagna fällt die Ausführung des Baues jetzt mehr denn je fort, da man seinen Tod schon Ende des Jahres 1368 datiert (80). Endlich setzt Passerini in diesem Werk die Studien Baldinuccis fort; denn er belegt urkundlich, dass die Tugenden der Loggia von Agnolo Gaddi gezeichnet und von anderen Künstlern, wie auch von jenem schon in den «Notizie de'Pittori» genannten Jacopo di Piero, in den achtziger Jahren ausgeführt worden seien. Wenn die Notiz Baldinuccis auch weitgehend Beachtung gefunden hatte, so waren diese Reliefs doch hin und wieder noch unter den plastischen Arbeiten Orcagnas aufgezählt worden. Allerdings hatte man nicht den Versuch gemacht, aus diesen Darstellungen entscheidende Stilmerkmale abzuleiten (81).

Den Resultaten Passerinis konnte sich die Literatur nicht verschliessen. Lübke (1871) klammert sich noch an die Möglichkeit, dass Orcagna vielleicht den Plan zum Bau geliefert habe. Schnaase (VII, 1876, S. 184) hält Orcagnas Autorschaft zwar für unwahrscheinlich; er erwägt jedoch die Möglichkeit, dass der Entwurf zu dem Bau von Orcagna herrühre. Milanesi (Vasari I, S. 602, Anmerk. 5) stimmt Passerinis Resultaten zu. Er weist noch auf ein wichtiges Moment hin, das gegen Orcagnas Autorschaft spricht; die Commentarii des Ghiberti zählen die Loggia noch nicht unter des Meisters Werken auf. Das bedeutet einen neuen Beweis für die Erkenntnis des Quellenwertes der Denkwürdigkeiten in jener Zeit.

Digitized by Google

Mit demselben Nachdruck wie Passerini hat Frey in seinem Buch «Loggia dei Lanzi» (1885) Orcagna prinzipiell aus der Geschichte dieses Bauwerkes ausgeschieden. Die Beweise des Autors sind ausschlaggebend; sie bedeuten in manchen Punkten nur eine konzentrierte Zusammenfassung der bisherigen Resultate. Einmal spricht gegen einen Anteil Orcagnas an der Loggia, dass gleichzeitige Chronisten, Urkunden aus jenen Jahren, Schriftquellen wie die Denkwürdigkeiten, selbst die erste Vasari-Vita nichts von Orcagna als dem Architekten der Loggia wissen. Dann hat es 1356 mit dem Baubeschluss sein Bewenden gehabt. Wie aus den Dokumenten hervorgeht, hat man damals den Bau in wesentlich kleinerem Umfange als 1374 geplant. Das schliesst die Möglichkeit aus, dass man sich später der Zeichnung oder des Modells Orcagnas bedient habe. Schliesslich sind stilistisch keine engeren Beziehungen zwischen Loggia und Tabernakel aufzudecken. Ausführlicher als Passerini behandelt Frey die Entstehungsgeschichte der Reliefs der Tugenden, die nun auch für immer aus dem Oeuvre Orcagnas ausscheiden.

Vasaris Attribution hat sich als unhaltbar erwiesen. Das Schicksal der Loggia erinnert an das der Camposanto-Fresken. Beide Werke sind Orcagna in der Quellenliteratur des 16. Jahrhunderts zugeschrieben worden. Sie haben lange den Ruhm des Künstlers ausgemacht, ja sogar übersteigert, um schliesslich nach langem Streit wieder aus der Reihe der Werke Orcagnas ausgeschieden zu werden.

Orcagnas Anteil am Florentiner Dombau.

C. F. v. Rumohr hat in seinen « Italienischen Forschungen » (Teil II, 1827) den schwierigen Streit über die Schreibweise des Namens Orcagna, den wir hin und wieder in unserer Darstellung gestreift haben, endgültig gelöst (82). Er beweist, dass der wahre Beiname des Andrea di Cione «Arcagnuolo» sei, eine Form, die häufig zu Ende abgekürzt (z. B. « archagno ») oder auch mit dem Artikel zusammengezogen worden sei (z. B. dello'rchagnio). So erklärt es sich, dass man schliesslich die Grundform ganz aus dem Auge verloren und nur noch Verstümmelungen beibehalten habe. Rumohr belegt seine Thesen durch Urkunden, die er dem Archiv der Dom-Opera zu Florenz entnimmt.

Diese Dokumente bedeuten zugleich noch einen wichtigen Beitrag zur Orcagna-Forschung, den Rumohr allerdings nicht ausdrücklich hervorhebt. Wir finden hier nämlich eine Bestätigung jener von Richa vertretenen Meinung, dass Orcagna am Florentiner Dombau tätig gewesen sei; denn am 17. Juli 1357 haben Andrea Orcagna und Francesco Talenti Säulenmodelle für diese Kirche gearbeitet. Aus den Gutachten über die Entwürfe entnehmen wir, dass die Arbeit Orcagnas weitgehend Anerkennung fand. Das wird auch dadurch bestätigt, dass

Digitized by Google

des Meisters Modell am 19. Juli angenommen wurde; allerdings behält man sich damals kleine Aenderungen vor. Die Arbeit Orcagnas scheint also nicht die vollkommenste Lösung dargestellt zu haben. So ist es nicht erstaunlich, dass am 3. August 1357 noch einmal eine Konkurrenz stattfinden sollte. Ueber das Urteil, das damals gefällt wird, erhalten wir aus Rumohrs Dokumenten keinen Aufschluss mehr. Andrea Orcagna ist also 1357 am Dombau tätig gewesen. Man zieht den Künstler zu der Ausgestaltung des Inneren heran; seine Leistung ist dekorativer Art gewesen. Die zwei anderen Urkunden aus dem Jahre 1357, die Rumohr noch abdruckt, sind weniger ergiebig. Das eine Dokument vom 3. Juli 1357 beleuchtet allerdings von neuem die bedeutende Stellung, die Orcagna damals in Florenz innehatte; er ist zu Commissionsberatungen über den Dombau herangezogen worden. Die andere Urkunde vom 5. Juli 1357 beweist im Grunde nur des Meisters Anwesenheit in Florenz. — Orcagnas Anteil am Dombau hat sich nicht nur auf die fünfziger Jahre beschränkt; sondern auch am 4. Oktober 1364 hat Orcagna mit anderen Künstlern zusammen noch einmal sein Urteil über die Ausgestaltung dieses Bauwerkes abgegeben. Wieder handelt es sich um Fragen der Innendekoration. Orcagnas Partei gibt damals ihr Urteil über die Form der Fenster und über den Anbringungspunkt der Galerie ab. Dieses Dokument ist eines der vielen Zeugnisse, dass die Arbeiten am Florentiner Dom in jener Zeit nicht mehr Leistung eines Einzelnen sind, sondern das Produkt aus den Beratungen einer ganzen Künstlerschaft. So kann auch Orcagnas Anteil nicht mehr speziell gewertet werden.

In diesem Zusammenhang verdient ein Aufsatz C. Guastis vom Jahre 1863 Beachtung, der weiter über Orcagnas Einfluss auf den Dombau orientiert. Das Dokument, das dieser Forscher beibringt, ist ein neuer Beweis für des Künstlers Tätigkeit an diesem Bauwerk in den sechziger Jahren. 1366 berät man, nach welcher Zeichnung der Dombau fortgeführt werden soll. Man hat die Wahl zwischen zwei «chiesicciuole», zwischen zwei Kirchenmodellen. Das eine ist nach der Zeichnung einer Commission gearbeitet, die sich aus drei Meistern (Neri di Fioravanti, Benci di Cione, Francesco Salvetti) und fünf Malern (Andrea di Cione, Taddeo Gaddi, Andrea Bonaiuti, Niccolo di Tommaso, Neri di Mone) zusammensetzt. Des Künstlers Partei trägt den Sieg davon, da ihr Modell «era più bella e più magnifica e onorevole per la città di Firenze» als jenes des Giovanni di Lapo Ghini. Im Oktober 1367 (83) wird der Urteilsspruch gefällt.

Semper sagt über dieses Modell in einem Exkurs über den Florentiner Dom (Zahns Jahrbücher für Kunstwissenschaft 1870, S. 41): «Jedenfalls betraf dieses Projekt (von 1366) besonders die Tribüne und den Chor, denn die Höhe des Langschiffes wurde ja nicht verän-

Digitized by Google

dert. In der Tat sagt ein Dokument vom 31. Mai 1367, dass die Zeichnung der Maler und Consorten inbetreff der Croce am besten gefalle». Das übrige Material, das Semper vorlegt, bringt eine Erweiterung von Rumohrs Forschungen. Wir hören nämlich hier über den Ausgang jener in den «Italienischen Forschungen» angedeuteten Konkurrenz vom 3. August 1357. Von den drei Säulenmodellen, unter denen sich auch jenes des Orcagna befindet, wird das des Francesco Talenti preisgekrönt; die Entscheidung fiel also zu Ungunsten Orcagnas aus (84). Wir haben gehört, welche entscheidende Rolle Orcagna in den sechziger Jahren beim Dombau gespielt hat. Das bestätigt noch eine neue Urkunde, die Semper vorlegt. Es wird berichtet, dass Orcagna am 18. August 1366 neben vier anderen Künstlern ernannt wird, den Capomaestri des Domes ratend zur Seite zu stehen.

Noch einmal sind die Forschungen Rumohrs und Guastis schärfer präzisiert worden, und zwar in dem Buch Cavalluccis «S. Maria del Fiore» (1881). Die Ergebnisse dieser Schrift beleuchten von neuem die hervorragende Stellung Orcagnas in Florenz. Dass der Künstler schon in den fünfziger Jahren zu Commissionsberatungen herangezogen wird, beweist abermals ein Dokument vom 19. Juni 1357.

Weitere Aufschlüsse erhalten wir aus dem Buch Guastis «Santa Maria del Fiore», das 1887 erschien. Hier sind die Dokumente über den Dombau chronologisch zusammengestellt (85).

Zum Schluss mag noch einmal nachdrücklichst darauf hingewiesen werden, dass keine Urkunde eine direkte Vorstellung von Orcagnas speziellem Anteil am Dombau vermittelt (86).

Or San Michele.

Als Erster hatte Gelli den Bau von Or San Michele mit dem Namen Orcagnas in Verbindung gebracht. Nach seiner Aussage liegt dem Werk eine Zeichnung des Künstlers zu Grunde. Später hat del Migliore noch einmal über Orcagnas Tätigkeit als Architekt an dieser Halle berichtet. Es scheint, als schriebe er dem Künstler nicht mehr den ganzen Bau zu. Ebenso lässt Richa Orcagna erst nach Arnolfo und Taddeo Gaddi als Baumeister von Or San Michele tätig sein. Im 19. Jahrhundert hat man den Versuch gemacht, Orcagnas Anteil schärfer zu präzisieren. Man erkannte, dass der Künstler mit der Errichtung der ursprünglichen Halle nicht in Beziehung stehen konnte. Als Orcagnas entscheidende Tat wurde jetzt die Umwandlung der unteren Halle zu einer Kirche hingestellt. Man glaubte, dass unter des Künstlers Leitung die grossen Bogenöffnungen mit dem Masswerk ausgefüllt worden seien, (vergleiche Fantozzi 1847, S. 309 und Perkins I, 1864, S. 79). Auch Burckhardt (Cicerone, 1855, S. 576) scheint geneigt, dieser Ansicht beizustimmen; denn er sagt, dass die Aussenstatuetten an den

Digitized by Google

Fenstern von Or San Michele wahrscheinlich von Orcagna gearbeitet seien.

Noch einmal muss in unserer Betrachtung der Name Passerinis genannt werden. Der Forscher beweist in den «Curiosità Storico-Artistiche Fiorentine» (1866), dass die Schliessung jener Bögen erst unter Leitung des Simone di Francesco Talenti erfolgt sei (87). Der künstlerischen Tätigkeit dieses Meisters sei jene «elegante» Zeichnung der Fensterluenetten zuzuschreiben. Die Forschung hat das Resultat Passerinis willig akzeptiert (vergleiche Semper in Zahns Jahrbüchern, 1870, S. 9; Lübke, Geschichte der Plastik, 1871. Schnaase, VII, 1876, S. 407, Anmerk. 2, weist auf die Auffassung Sempers hin). Orcagna schied endgültig aus der Baugeschichte von Or San Michele aus.

Wie sind aber damit jene urkundlichen Nachrichten, die Gaye 1839 in seinem Werk «Carteggio inedito» (I, S. 52) publiziert hat, zu vereinbaren? Zwischen dem 13. Februar 1355 und dem 29. März 1357 ist Orcagna als Capomaestro von Or San Michele tätig gewesen. 1359 bezeichnet sich der Meister selbst am Tabernakel als «Oratorii Archimagister». Eine Antwort ist uns die Forschung nicht schuldig geblieben; denn Frey betont in der «Loggia dei Lanzi» (S. 104), dass Orcagna, obwohl er Capomaestro gewesen sei, mit dem eigentlichen Bau offenbar nichts zu tun gehabt habe, sondern nur mit dem Tabernakel und der Dekoration. Er weist auf einen Parallelfall hin: Orcagna «bekleidete bei Orsanmichele eine ähnliche Stellung wie etwa beim Dom « Giovanni di Fetto », der lange Zeit hindurch als Bildhauer zugleich Capomaestro war und alle in dieses Fach gehörige Arbeiten zu leiten hatte».

Orcagnas Namen mit der Baugeschichte von Or San Michele in Zusammenhang zu bringen, scheint also ein vergebliches Bemühen zu bleiben. Eine stilkritische Untersuchung wird die Autorschaft Orcagnas für diese Arbeiten ebenfalls ablehnen müssen. Das mag ein Vergleich mit dem Tabernakel der Kirche bestätigen, das als sicheres Werk Orcagnas gelten kann. Die reiche, vielseitige Gliederung der Fensterfüllungen (vergleiche Abb. bei Reymond «Sculpture Florentine» S. 203) lässt den Abstand von der organischen Aufteilung der Tabernakelflächen erkennen. Den Ornamenten der Fenster ist ein grösseres plastisches Leben eigen. Darin liegt auch der Gegensatz zwischen den Fensterfiguren und den Aposteln des Tabernakels begründet. Der Gewandstil der Lünettenstatuetten hat aber zugleich an Bestimmtheit und Präzision des Eindrucks verloren. Es sind Wesensunterschiede, die zwischen diesen Arbeiten bestehen, so dass sie nicht etwa durch den Anteil von Schülern an der Ausführung erklärt werden können. Es ist jedoch nur allzu verständlich, dass man versucht hat, das Werk Orcagna zuzuschreiben; denn hier lag der Fall noch günstiger als bei

Digitized by Google

der Loggia dei Lanzi. Nicht nur chronologische und stilkritische Ueberlegungen, sondern auch Urkunden legten die Attribution an Orcagna bei dem Bau von Or San Michele nahe (88).

Orcagnas Anteil am Dombau zu Orvieto.

Auch ausserhalb von Florenz soll Orcagna als Architekt tätig gewesen sein. Zuerst hatte della Valle von dem Anteil des Meisters am Dombau zu Orvieto berichtet. Die Studien dieses Forschers werden um die Mitte des 19. Jahrhunderts von Milanesi wieder aufgenommen. Dank seiner Urkundenforschungen im Archiv zu Orvieto gewinnen wir ein sehr lebhaftes Bild von Orcagnas Tätigkeit in jener Stadt.

Am 14. Juni 1358 weilt Orcagna in Orvieto. Er schliesst mit der Opera des Domes einen Vertrag, der von beiden Seiten als verpflichtend anerkannt wird. Andrea Orcagna soll nach der Fertigstellung des Tabernakels, etwa in 14 Monaten, die Stelle des Capomaestro am Dom antreten. Seine Kräfte und seine Zeit soll der Künstler ausschliesslich dem Dienst an diesem Werk widmen. In seinen Händen liegt die Bauleitung; er soll die gegenwärtigen und zukünftigen Arbeiten bestimmen, und ausserdem verpflichtet er sich, «di fare murare e di fare immagini, dipignere di pennello, mettere de mosaico, fare lustrare figure fatte di marmo». (Der Nachdruck liegt stark auf den dekorativen Arbeiten!). Demgegenüber verpflichtet sich die Dombaubehörde, Orcagna jährlich 300 Goldgulden in monatlichen Raten auszuzahlen. Es wird dem Meister weitgehende Abgabenbefreiung zugesichert. Das Dienstjahr soll vier Tage vor Arbeitsantritt beginnen, sodass dem Künstler auf diese Weise die Reisekosten vergütet werden. (Das ausserordentliche Entgegenkommen der Dombehörde beleuchtet das Ansehen Orcagnas in jener Zeit!). Dieser Vertrag läuft für jedes kommende Jahr weiter, falls die Behörde nicht vier Monate vorher die Kündigung ausgesprochen hat; im Höchstfalle gilt die Frist von fünf Jahren. Milanesi berichtet, dass Orcagna nach diesem Vertrag sehr schnell nach Florenz zurückgekehrt sei, wie es verständlich erscheint; denn an der baldigen Beendigung des Tabernakels wird dem Künstler viel gelegen haben. Doch die Behörde hat sich nicht bis zu Orcagnas Arbeitsantritt, ungefähr im September, gedulden können. Orcagna weilt vom 7. bis 21. Februar 1359 wieder in dieser Stadt und prüft die ausgeführten Arbeiten und bestimmt die zukünftigen Aufgaben. Ein erneuter Beweis für die Gunstbezeugungen, die Orcagna zuteil werden, ist das Gastmahl, das dem Künstler zu Ehren beim Abschied gegeben wird. (Dieses letzte Dokument hatte della Valle schon im Auszug mitgeteilt!). Die Arbeit in Or San Michele scheint Orcagna etwas länger als 14 Monate in Anspruch genommen zu haben; denn erst am 18. Oktober 1359 verpflichtet der Künstler sich als Capomaestro eidlich auf jenen Vertrag vom 14. Juni 1358. Kurz

Digitized by Google

darauf, am 29. Oktober, wird Orcagnas Bruder Matteo als Gehilfe angestellt. (Die beiden letzten Daten hatte schon della Valle überliefert). Im Dezember wird auf Orcagnas Anordnung ein Fenster der Fassade begonnen. In demselben Monat erteilt der Künstler den Auftrag, bestimmtes Glasmaterial für ein Fassadenmosaik zu besorgen. Doch der Aufenthalt in Orvieto sollte nicht lange währen. Ende Februar 1360 wird Orcagna wegen dringender Angelegenheiten nach Florenz zurückgerufen, hauptsächlich wegen der Arbeit in Or San Michele. Auf inständiges Bitten der Dombehörde kehrt Orcagna am 8. August 1360 mit einem Entschuldigungsbrief der Signoria nach Orvieto zurück; aber er kann die Gunst der Orvietaner nicht wiedergewinnen. Schon nach einem Monat, am 12. September, wird er der Stelle des Capomaestro enthoben. Trotzdem bleibt Orcagna noch länger in jener Stadt. Am 16. September 1360 verpflichtet er sich, das schon begonnene Mosaik in drei Monaten zu vollenden. (Vergleiche schon della Valle!). Es handelt sich um jenes Mosaik, für das im Dezember 1359 Glas in Venedig besorgt worden war. Der Preis dieser Arbeit soll durch Gutachten festgelegt werden. Das Urteil, das erst im September 1362 ausgesprochen wird, fällt nicht unbedingt zugunsten Orcagnas aus. (Vergleiche della Valle!). Immerhin wird Orcagna am 15. September 1362 mit 60 Goldgulden für seine Mühe entlohnt (89). Milanesi beschränkt sich auf die Mitteilung der Dokumente, ohne den Versuch zu machen, die Arbeiten Orcagnas, vor allem das Fassadenmosaik, zu identifizieren. Diese Dokumente und Mitteilungen Milanesis beleuchten, dass der Künstler die Bauaufsicht innehatte, dass er aber selbst nur mit dekorativen Arbeiten beschäftigt war. Orcagna hat hier dieselbe Stelle wie beim Bau von Or San Michele ausgefüllt.

Die Studien Milanesis wurden von Fumi fortgesetzt. Er legt in seinem Buch «Il Duomo di Orvieto» (1891) bekanntes und neues Urkundenmaterial vor, so dass wir weitere Aufschlüsse über Orcagnas Tätigkeit erhalten. Milanesi hatte angedeutet, dass unter des Künstlers Leitung ein Fassadenfenster begonnen wurde. Wir lesen bei Fumi, dass diese Arbeiten nach Orcagnas Bestimmungen am 1. Dezember 1359 in Angriff genommen werden sollten. (S. 64/65). Es scheint auch, dass dieser Termin innegehalten wurde; denn am 3. Dezember wird bereits Material für dieses Fenster verzeichnet. (S. 217). Vom 22. und 23. Februar 1360 ist eine Zahlungsurkunde über Materiallieferung für diese Arbeit erhalten, in der wiederum die Vorschrift Orcagnas als bestimmend angegeben wird (S. 217). Da der Entwurf für das Fenster jedoch vorgelegen haben muss, wird Orcagna hier nur den Willen eines anderen ausgeführt haben (90). — Auch unsere Kenntnisse über Orcagnas Arbeit an dem Mosaik bereichert Fumi. Februar 1360 muss es schon in Arbeit gewesen sein; denn damals weilt Nello di Jacomino aus Rom

Digitized by Google

zur Besichtigung dieses Werkes in Orvieto (S. 123). Das Mosaik wird noch einmal am 22. März 1360 in den Urkunden erwähnt (S. 124).

Fumis Studien gehen über die Forschungen Milanesis hinaus; denn der Autor macht den Versuch, die in den Dokumenten erwähnten Mosaikarbeiten Orcagnas zu identifizieren. Für das im Februar 1360 von Nello di Jacomino begutachtete Mosaik nimmt Fumi eine Darstellung der Mariengeburt in Anspruch, die Pio Marinangeli kürzlich aus Fragmenten von der Orvietaner Domfassade wieder hergestellt hatte (91). Dieses Mosaik bot eine glänzende Bestätigung der Urkunden; denn es trug die Aufschrift «Andreas Cionis» und das Datum 1360. Fumi erwähnt dann noch ein zweites Mosaik. Es handelt sich dabei um jene Arbeit, die Orcagna im September 1360 aufgetragen wurde, und die der Künstler in drei Monaten vollenden sollte. Mit diesem Werk identifiziert der Autor die Darstellung des Sposalizio, wie es schon della Valle vorgeschlagen hatte. Ausserdem hält es Fumi für möglich, dass auch der Taufe Christi eine Zeichnung Orcagnas zu Grunde liege (S. 105/106). Jedenfalls erblickt Fumi in zwei Mosaikarbeiten die selbständige Arbeit des Künstlers.

Fumi hat dies Resultat später selbst korrigiert und zwar in einem Aufsatz aus dem Jahre 1905 «L'Orcagna e il suo preteso Mosaico nel Museo di Kensington». Dies ist das letzte entscheidende Wort, das über Orcagnas Tätigkeit in Orvieto gesprochen worden ist. Der Aufsatz ist zur Klärung der bisherigen Forschung nötig; darum mag es in diesem Fall berechtigt sein, die Literaturbesprechung über die Grenze des 19. Jahrhunderts herauszuführen. Jene Geburt Mariae war allgemein als Arbeit Orcagnas anerkannt worden. In der Ausgabe des Werkes von Crowe und Cavalcaselle aus dem Jahre 1903 (II, S. 217, Anmerk. 5) wird das Mosaik, das sich damals im Victoria und Albert Museum in London befand, als Werk Orcagnas erwähnt. Dieser Glaube währte solange, bis Fumi 1905 eindeutig bewies, dass die Mariengeburt zum grossen Teil eine Fälschung des Marinangeli sei. Jenes Mosaik der Orvietaner Domfassade aber wurde nicht von Orcagna, sondern 1365 von Giovanni Leonardelli und Ugolino di Prete Ilario gearbeitet. Die triftigen Beweise Fumis hat die Forschung anerkennen müssen. (Vergleiche beispielsweise Burlington Magazine, März 1906 S. 433/34!).

Fumis Aufsatz zeitigt daneben auch die endgültige Lösung des Problems. Der Autor geht von neuem die Urkunden durch. Es heisst in den Dokumenten, dass Orcagna sich im September 1360 verpflichtet hatte, «totam ystoriam musaici incepti in facie anteriori dicte ecclesie versus capitulum dicte ecclesie» zu vollenden. Aus dieser Aussage zieht Fumi folgende Schlüsse; einmal kann es sich um keine vollkommen neue Arbeit handeln, wie das «incepti» beweist. (Es wäre ja auch unwahrscheinlich, dass man Orcagna nach jenen schlechten Er-

Digitized by Google

fahrungen noch einmal zu neuen Aufträgen herangezogen hätte). Es kann sich also nur um jenes Mosaik handeln, für das im Dezember 1359 nach Orcagnas Angaben Material bestellt wurde, und das die Urkunden im März 1360 noch einmal erwähnen. Ferner lässt sich aus jener Angabe erschliessen, dass das Mosaik eine erzählende Darstellung veranschaulicht und sich auf der Seite gegen das Kapitel zu befindet. Das aber bedeutet, dass es sich um ein Mosaik über der linken Seitentür der Fassade handelt. Es kommen also die Taufe Christi und die Darstellung des Sposalizio als Arbeiten Orcagnas in Betracht. Fumi beweist, dass nur in der Taufe Christi das Mosaik Orcagnas erhalten sein kann.

Wir können das Resultat dieses Forschers kaum noch auf stilkritischem Wege nachprüfen. Beide Darstellungen sind so stark restauriert (92), dass sie auf den ersten Blick ausschliesslich das Gepräge späterer Zeiten tragen. Doch mit gutem Willen lassen sich hier und dort noch trecentistische Züge erkennen. Obwohl man das Sposalizio-Mosaik kompositionell mit Orcagnas Relief in Or San Michele vergleichen könnte, scheint die Taufe Christi der Kunst des Meisters doch näher zu stehen. (Man beachte die frontale Einstellung der Gestalt Gottvaters, die von Engeln umgeben wird. Der Kopftyp des Täufers erinnert an den Johannes des Strozzi-Altares. Der scharfe, schnittige Stil seines Gewandes lässt sich dem Mantel Petri auf dem Orcagna-Gemälde in S. Maria Novella vergleichen).

Orcagnas Tätigkeit in Orvieto beschränkt sich auf die Leitung der Fassadenarbeiten, die damals im Brennpunkt des Interesses standen (93). Dem Künstler wird die Arbeit eines Mosaikes zugedacht, die er unter vielen Schwierigkeiten vollendet. Das Werk ist so stark bei den Restaurationsarbeiten verändert worden, dass es für eine stilkritische Untersuchung wertlos bleibt. So war Orcagna in Orvieto mehr als Bildhauer denn als Architekt tätig. Die Orvietaner Urkunden widerlegen von neuem die These von der direkten Tätigkeit des Künstlers als Baumeister.

Digitized by Google

Digitized by Google

ANHANG:

VERZEICHNIS DER URKUNDEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Eine wesentliche Aufgabe der Kunstgeschichte haben die Forscher des 19. Jahrhunderts in den Archivstudien gesehen. Die Bedeutung dieser Arbeit für die Orcagna-Forschung ist im letzten Kapitel des ersten Teiles dieser Arbeit besonders gewürdigt worden; doch manche Resultate konnten dabei nur flüchtig gestreift werden, andere sind überhaupt nicht erwähnt worden. So mag die nun folgende Zusammenstellung der Urkunden über Orcagna nicht zum wenigsten eine Ergänzung zu der Besprechung der Orcagna-Literatur des 19. Jahrhunderts darstellen. Im ganzen ist die Aufstellung der Urkunden das Resultat der Durcharbeitung der im ersten Teil der Untersuchung betrachteten Literatur. Das mag die Zusammenstellung der Dokumente an dieser Stelle rechtfertigen (94).

1344? In den Matrikeln der Zunft der Medici, Speciali e Merciai wird «Andrea di Cione, vocato lorchagna» in dem Bogen, der von 1320—1353 läuft, ziemlich unter den letzten Zunftgenossen aufgezählt. (Frey «Loggia dei Lanzi» S. 313, S. 101). Ebenso wird «Andreas Cionis vocatus Orchagna» in einem 2. Matrikelcodex dieser Gilde aus dem Jahre 1343 und den folgenden Jahren mehr am Schluss aufgezählt. (Frey «Loggia dei Lanzi» S. 33, S. 101) (95). Durch diese Tatsachen bestimmt, glaubt Frey, dass Orcagna 1344 Mitglied der Zunft wurde, während Milanesi sich für das Jahr 1343 entscheidet. (Frey «Loggia dei Lanzi», S. 101; Vasari-Milanesi I S. 594, Anmerk. 1).

1347? «Maestro Archagnia», der bei der Porta di Balla wohnt, wird an 3. Stelle unter 5 anderen Künstlern als einer der «migliori maestri di dipingiere che siano in Firenze» zur Ausführung des Altarbildes von S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja vorgeschlagen. (Das Bild wurde von dem an 1. Stelle genannten Maler Taddeo Gaddi ausgeführt, der 1353 den Rest der Zahlung erhält.) (Vasari-Milanesi, I, S. 613, Anmerk. 2. Vollständiger Abdruck des Dokumentes bei Chiappelli im Bullettino Storico Pistoiese, anno 2, 1900, Fasc. 1; hier ist auch die genauere Datierungsmöglichkeit der Urkunde angedeutet.)

Digitized by Google

1351. Orcagna ist in dem «Estimo» eingetragen. (Colnaghi, A Dictionary of Florentine Painters, S. 195).

1352 (96), 17. April. «Andreas pictor vocatus Orgagnius» erhält von Or San Michele eine Zahlung für ein Tafelbild der Madonna (Passerini, «Curiosità», 1866, 1. Serie «La Loggia di Or-Sanmichele», S. 11, Anmerkung 1).

1352, 20. Oktober. «Andreas Cionis, vocatus Arcagnolus, pictor populi Sancti Michaelis de Vicedominis» wird in die Zunft der Steinmetzen aufgenommen. Als Bürge wird Nerius Fioravantis genannt. (Vasari-Milanesi I, S. 594, Anmerk. 1).

1354. «Andrea vocato orchangnia» erhält den Auftrag, ein Altarbild für Tommaso di Rossello Strozzi für die Strozzi-Kapelle in S. Maria Novella in 20 Monaten zu arbeiten. (Baldinucci « Notizie de'Professori del disegno » Notizie di Andrea Orcagna, 1686, S. 64).

1354. Orcagna ist in der «Sega» eingetragen. (Colnaghi, A Dictionary of Florentine Painters, S. 195).

1354, 11. Oktober. Orcagna, jetzt wohnhaft in parr. S. Lorenzo (97), wird in den Matrikeln der Steinmetzenzunft als Bürge für Jacobus Johannis genannt (Frey, Loggia, S. 102).

1355, 13. Februar. «Andrea detto larchangno» wird als Capomaestro von Or San Michele erwähnt. (Gaye, «Carteggio inedito», I, 1839, S. 52).

1356, 13. Aug. « Andrea detto larchangnio » wird wiederum als Capomaestro von Or San Michele erwähnt; (Gaye «Carteggio inedito», I, 1839, S. 52).

1356, 16. Aug. Orcagna wird als Bürge für Franciscus Neri Ubaldi in den Matrikeln der Steinmetzenzunft genannt. (Frey, Loggia, S. 102).

1356, 1. Okt. Orcagna erscheint in der Arte der Maestri di pietre e legnami als Bürge für Johannes magistri Amoniti. (Frey Loggia, S. 102).

1357, 29. März. «Andrea detto larchagnio» wird als Capomaestro von Or San Michele erwähnt; er erhält monatlich ein Gehalt von 8 Gulden; (Gaye «Carteggio inedito», I, S. 52).

1357, 15. Juni. «Andrea Archangniolo» wird neben anderen Maestri in einer Angelegenheit des Florentiner Dombaues um Rat gefragt. (Cavallucci, S. Maria del Fiore, 1881, 2. Teil, S. 83; Guasti, Santa Maria del Fiore, 1887, S. 93).

1357, 19. Juni. «Andrea di Cione Archangniolo» ist Mitglied einer Commission, die ihr Urteil beim Florentiner Dombau abgibt. (Cavallucci, S. Maria del Fiore I, S. 17/18; Guasti, S. Maria del Fiore, S. 94).

1357, 21. Juni. Francesco Talenti und «l'Archangielo» sollen jeder ein Säulenmodell arbeiten; diese Stücke sollen öffentlich ausgestellt werden. (Guasti, S. M. d. F., S. 96) (98).

Digitized by Google

1357, 3. Juli. Benci di Cione erhebt Einspruch gegen den Beschluss der Commission vom 19. Juni, die auch «Andrea Archagniolo» zu ihren Mitgliedern zählt. (Rumohr «Ital. Forschungen» II, 1827, S. 113; Cavallucci, S. M. d. F. I., S. 19; Guasti, S. M. d. F., S. 97).

1357, 5. Juli. «Andrea di Cione Archagniolo dipintore» wird beim Florentiner Dombau erwähnt (Rumohr «Ital. Forsch.» II, S. 113/114; Guasti, S. M. d. F., S. 97/98).

1357, 17. Juli. Verschiedene Gutachten über die Säulenmodelle, die «Andrea Archagniolo» und Francesco Talenti gearbeitet haben. Die Mehrzahl entscheidet zu Gunsten Orcagnas. (Rumohr, Ital. Forsch. II, S. 114/15; Guasti, S. M. d. F. S. 100/101).

1357, 19. Juli. Das Modell des «Archangnielo» wird unter Vorbehalt einiger Aenderungen angenommen. (Rumohr, Ital. Forsch. II, S. 115/16; Guasti, S. M. d. F., S. 101).

1357, 3. August. Neue Wahl zwischen dem bereits angenommenen Modell des «Archangnio» und 2 anderen Arbeiten. Man entscheidet sich für das Modell Talentis. (In gekürzter Form bei Rumohr, Ital. Forsch. II, S. 116; Cavallucci, S. M. d. F. I, S. 24, Guasti S. M. d. F., S. 102/103) (99).

1537 ist das Altarbild des «Andrea Cionis de Florētia» in S. Maria Novella datiert.

1358 ? «Andreas Cionis, pictor» wird zu Anfang eines Verzeichnisses der Malerzunft aufgeführt, das 1358 beginnt und wohl bis 1363 fortgesetzt worden ist. (Frey, Loggia, S. 336, S. 101. Baldinucci spielt wohl schon auf diese Urkunde an; denn er sagt, Notizie di Andrea Orcagna, 1686, S. 63: ..... «io trovo ch'egli si matricolò per pittore non prima che l'anno 1358»).

1358, 20. April. Die Malereien Orcagnas im Chor von S. Maria Novella werden durch ein Unwetter beschädigt. Angeblich wurde der Chor 1350 ausgemalt. (Für beide Daten vergl. Baldinucci, Notizie di Andrea Orcagna, 1686, S. 63).

1358, 14. Juni. «Andreas de Florentia» schliesst in Orvieto einen Vertrag mit der Dombehörde. Etwa in 14 Monaten will er das Amt eines Capomaestro mit einem Jahresgehalt von 300 Goldgulden antreten, zunächst für ein Jahr, im Höchstfall für 5 Jahre. Viermonatliche Kündigung ist Verpflichtung (100). (Giornale Storico degli Archivi Toscani III, 1859, S. 104-106).

1359, 7.—21. Februar (101). Orcagna hat 2 Wochen in Orvieto geweilt; denn am 21. Februar 1359 wird dem «Magistro Andree Cioni de Florentia» der Lohn für einen 14-tägigen Aufenthalt ausgezahlt. Zum Abschied wird Orcagna zu Ehren ein Festmahl gegeben. Fumi «Il Duomo di Orvieto e i suoi Restauri», Roma 1891, S. 121/22; ebenso Giornale

Digitized by Google

Storico III, 1859, S. 101. Zum 1. Mal wird die Urkunde bei della Valle, Storia del Duomo di Orvieto, Doc. 44, erwähnt).

1359 ist das Tabernakel des «Andrea Cionis Pictor Florētin'» in Or San Michele datiert. Hier bezeichnet sich der Künstler zum letzten Mal als «Oratorii Archimagister».

1359. Orcagna hat für die «Prestanza» 6 Florenen vorgelegt. (Colnaghi, A Dictionary of Florentine Painters, S. 195).

1359, 18. Okt .Orcagna leistet den Eid als Capomaestro des Domes zu Orvieto und verpflichtet sich auf den Vertrag vom 14. Juni 1358. (Giornale Storico, 1859, S. 106).

1359, 21. Okt. Orcagna tritt seinen Dienst als Capomaestro an, wie wir aus einem Dokument vom 4. Dezember 1359 entnehmen. Das Dienstjahr rechnet allerdings schon vom 18. Oktober an, um Orcagna auf diese Weise die 4-tägigen Reisekosten zu vergüten. (Della Valle, Storia del Duomo di Orvieto, 1791, Doc. 44; Fumi, Il Duomo, S. 122).

1359, 29. Okt. Matteo di Cione wird als Gehilfe von Orcagna am Dom zu Orvieto angestellt; (della Valle, Storia del Duomo, Doc. 44; Fumi, Il Duomo, S. 122).

1359, 1. Dez. Arbeiten für ein Fassadenfenster sollen nach Orcagnas Angaben in Angriff genommen werden (102). (Fumi, Il Duomo, S. 64/65).

1359, 4. Dez. Nach Orcagnas Anweisungen werden Gläser für ein an der Fassade zu arbeitendes Mosaik in Venedig besorgt. (Fumi, Il Duomo, S. 122; Milanesi, Giornale Storico, 1859, S. 106/107, gibt als Datum des Dokumentes den 13. Dezember an).

1360, 7. Februar. Es werden Kartons bezahlt, die Orcagna zum Figurenzeichnen zugedacht sind. (Fumi, Il Duomo, S. 123).

1360, 14. Febr. Das Mosaik Orcagnas ist von Nello Jacomini aus Rom während eines 5-tägigen Aufenthaltes in Orvieto besichtigt worden. Fumi, Il Duomo, S. 123. Ueber die gleiche Tatsache berichtet ein Dokument vom 6. März 1360, Fumi, Il Duomo, S. 123 (103).

1360, 22., 23. Februar. Es werden Arbeiten für das Fassadenfenster bezahlt; Orcagnas Wille ist ausschlaggebend. (Fumi, Il Duomo, S. 217).

1360, 22. März. Das Mosaik Orcagnas wird wieder erwähnt. (Fumi, Il Duomo, S. 124).

1360, 8. Aug. Orcagna kehrt mit einem Empfehlungsschreiben der Signoria von Florenz nach Orvieto zurück. Seit dem Frühjahr des Jahres hatte der Künstler in Florenz geweilt (104). (Im Auszug bei Gaye «Carteggio inedito», I, S. 512; Giornale Storico, 1859, S. 108).

1360, 12. Sept. Orcagna wird der Rest seines Lohnes für 5 Monate Arbeit bis zum 11. März 1360 ausgezahlt. Zugleich wird der Meister von seinem Vertrag entbunden. (Giornale Storico, 1859, S. 102; Fumi, Il Duomo, S. 125, 129 (105).

Digitized by Google

1360, 16. Sept. Orcagna verpflichtet sich, in 3 Monaten das begonnene Fassadenmosaik zu vollenden. Nur ungünstige Witterung kann eine Unterbrechung der Arbeit entschuldigen. Den Preis sollen 4 Bürger aus Orvieto festsetzen. (Della Valle, Storia del Duomo, Doc. 44; Giornale Storico 1859, S. 109/110; Fumi, Il Duomo, S. 125/126).

1361. Petruccio di Vanni nimmt die Masse des Mosaiks auf, das «Andreia di Cione di Fiorenza» gearbeitet hat. (Fumi, Il Duomo, S. 128).

1362, 13. Sept. Es wird das Urteil von 4 Maestri über das Mosaik verzeichnet. Die Haltbarkeit der Arbeit wird sehr in Frage gestellt. (Giornale Storico, 1859, S. 110, Fumi, Il Duomo, S. 130; im Auszug schon bei della Valle, Storia del Duomo, Doc. 44, Doc. 26) (106).

1362, 14. Sept. 4 Schiedsrichter sollen den Preis des Mosaiks feststellen (Fumi, Il Duomo, S. 130).

1362, 15. Sept. Orcagna wird die Summe von 60 Goldgulden für das 1360 gearbeitete Mosaik zuerkannt und ausgehändigt. (Fumi, Il Duomo, S. 130 und S. 131 (107).

1364, 4. Okt. « Andreas vocatus Archangnolo » wird wiederum beim Florentiner Dombau erwähnt. Er gibt mit seinen Parteigenossen ein Urteil über die Fensterform und über die Lage der Galerie in der Kirche ab. (Rumohr, Ital. Forsch. II, S. 117/18; Guasti, S. M. d. F., S. 159).

1366, 13. Juli. Eine Partei, zu der auch «Andrea Cionis» gehört, wird über Angelegenheiten des Florentiner Dombaues befragt. (Cavallucci, S. M d. F. I. S. 40; II. S. 168; Guasti, S. M. d. F., S. 167).

1366, 20. Juli. Es wird eine Commission von 13 «Maestri» (darunter «Andreas Cionis») und 11 «Pittori» damit betraut, eine Zeichnung oder ein Modell von S. Reparata zu entwerfen. (Cavallucci, S. M. d. F. I. S. 40/41; Guasti, S. M. d. F. S. 167/68).

1366, 22. Juli. Eine Versammlung, an der auch «Andrea di Cione vochato Orchangna» teilnimmt, berät über Angelegenheiten des Florentiner Domes. (Guasti, S. M. d. F., S. 168/69).

1366, 18. Aug. Es wird eine Commission für den Florentiner Dombau ernannt. Sie zählt « Andream vocatum Archangnolum Cionis pictorem» zu ihren Mitgliedern. (Semper in Zahns Jahrbüchern, 1870, S. 41; Guasti, S. M. d. F., S. 177).

1366, 20. Aug. Man zieht 4 Maestri (Nerium Fioravantis, Bencium Cionis, Franciscum Salvetti, Andream Cionis) und 4 Pittori (Taddeum Ghaddi, Andream Bonaiuti, Niccholaum Tomasi, Nerium Monis) zur Ausführung einer Zeichnung für den Dom heran. «qualiter debeat hedificari dicta ecclesia pro honore dicti comunis». (Cavallucci I, S. 43; Guasti S. M. d. F., S. 178).

1366, 28. Aug. Die Commission vom 20. August 1366, der auch «Andree Cionis vocato Archangnolo» angehört, wird wieder erwähnt. (Cavallucci I, S. 43; Guasti S. M. d. F., S. 178).

Digitized by Google

1366, 22. Sept. Eine Partei, zu der auch «Andrea di Cione vochato Orchangna» gehört, gibt ihr Urteil über eine Angelegenheit des Florentiner Dombaues ab. (Guasti, S. M. d. F., S. 182) (108).

1367, 31. Mai. Der Entwurf der Commission, die auch «Andream Cionis pictorem» zu ihren Mitgliedern zählt, ist vollendet. (Aus dem Ausschuss der Maestri und Pittori, der am 20. 8. 1366 gewählt worden war, ist Taddeo Gaddi infolge seines Todes ausgeschieden). (Cavallucci, I, S. 45; Guasti S. M. d. F., S. 187, 188).

1367, 31. Juli. Beurteilung des Entwurfes, den die Commission vom 20. August 1366 abgeliefert hat. «Andrea pictore» wird besonders erwähnt. (Guasti, S. M. d. F., S. 193).

1367, 26. Okt. Durchaus günstige Beurteilung des Modells der Maestri und Pittori. «Andrea di Cione» wird besonders genannt (Guasti, S. M. d. F., S. 201). (19. November:..... «omne aliud desingnum factum et muratum et laboratum in dicta ecclesia destruatur». Guasti S. M. d. F., S. 208).

1367, 15. Sept. «Andreas vocatus Argagnus sive Arcagniolus, quondam Cionis, pictor de Florentia» erhält von den Consoli der Arte del Cambio den Auftrag, eine Tafel des heiligen Mathaeus mit 2 Flügeln «due santi per alia o più» zu malen. Das Gemälde ist für einen Pfeiler in Or San Michele bestimmt. Der Preis des Bildes soll 40 Goldgulden betragen. (Vergleiche die Literatur zum 25. August 1368).

1367, 24. Nov. «Maestro Andrea dipintore» soll bis Ende Dezember sein schon begonnenes Madonnenbild in der «camera dell'udienza de'Capitani di Or San Michele» vollenden. (Miscellanea Fiorentina, S. 175).

1368, 13. März. Da «maestro Andrea archagnolo dipintore» den Termin für die Vollendung des Madonnenbildes der Sala dell'Udienza der Capitani nicht innegehalten hat, wird er gepfändet. (Miscellanea Fiorentina, 1886, S. 176).

1368, 9. Juni «Maestro Andrea» hat das Madonnenbild der Sala dell'-Udienza der Capitani vollendet. Er erhält die gepfändeten Gegenstände zurück (Miscellanea Fiorentina, 1886, S. 176).

1368, 25. Aug. «Jacobus quondam Cionis» verspricht den Consoli der Arte del Cambio die Tafel des heiligen Matthaeus für seinen Bruder Andrea zu vollenden, da dieser krank darniederliegt. (Tavola alfabetica delle vite degli artefici descr. da Vasari, Florenz, Le Monnier, 1864, zum Namen Orcagna, S. 27. «Urkundliche Beilagen zu 3 Gemälden des Jacopo di Cione», mitgeteilt von Dr. G. Poggi in Osvald Siréns «Giottino», Leipzig, 1908).

1368. «Andrea Cioni Pop. S. Michele Bisdomini Orgagnia» wird in der Lukasgilde genannt. (Gaye, Carteggio inedito, II, S. 36, Firenze 1840; Gualandi, Memorie di belle arti 6, Bologna 1845, S. 177; Frey, Loggia

Digitized by Google

S. 313, Anmerk. 3; S. 102/03. Für die Lesart 1369 haben sich die älteren Quellen entschieden, vergl. Baldinucci, Notizie di Andrea Orcagna 1686, S. 63; ebenso Baldinucci-Manni, S. 123.)

1377 (109), 17. Jan. «Francisca filia olim Bencini Acczucij», die Frau des Andrea Orcagna, wird als Witwe erwähnt. Ausserdem hinterliess Orcagna 2 Töchter, Tessa und Romola. (Franc. Bonaini, Memorie inedite intorno alla Vita e ai Dipinti di Francesco Traini», Pisa 1846, S. 105/106. Diese Publikation bedeutet eine Korrektur der Nachricht Mannis, der das Jahr 1375 angab und nur eine Tochter Orcagnas erwähnt hatte. Baldinucci-Manni, Notizie di Andrea Orcagna, 1767, S. 122, Anmerk. 1). Orcagna muss also vor dem Jahre 1377 gestorben sein. Da er am 25. August 1368 als schwer erkrankt erwähnt und nachher nicht mehr in den Urkunden aufgeführt wird, ist anzunehmen, dass er an der Krankheit im Jahre 1368 gestorben ist. (1368 wird als Todesjahr Orcagnas genannt bei: Passerini, Curiosità, La Loggia della Signoria, 1866, S. 4, Anmerk.; Crowe und Cavalcaselle, deutsche Uebersetzung von 1869, II, S. 20; Vasari-Milanesi «Le Vite» I, 1878, S. 608, Anmerk.; Frey, Loggia, 1885, S. 20).

Man hat von dem Todesdatum 1368 nach Vasaris Angaben auf das Geburtsjahr Orcagnas zu schliessen versucht. Daraus würde sich ergeben, dass Andrea Orcagna 1308 geboren wäre. (vergl. Vasari-Milanesi I, S. 608, Anmerk.) Diese Auffassung ist vielfach acceptiert worden; doch darf man der Angabe nicht allzu grosses Vertrauen schenken, da sie sich allein auf die an Irrtümern so reiche Vasari-Vita stützt. Es wäre sogar wahrscheinlicher, dass Orcagna erst im 2. Jahrzehnt geboren wäre, da er erst 1344 in die Malerzunft eintritt (110).

Digitized by Google

Digitized by Google

ZWEITER TEIL.

STILKRITISCHE UNTERSUCHUNG DES ŒUVRES DES ANDREA ORCAGNA.

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Werke des Künstlers.

Strozzi-Altar.

Eine stilkritische Untersuchung des Orcagna-Oeuvres muss von dem Altarbild in der Strozzi-Kapelle in S. Maria Novella (Abb. 1-6, Abb. 5-4) ausgehen, das durch die Inschrift: «Anni dñi MCCCLVII Andreas Cionis de Florētia mepīxit» als eigenhändige Arbeit des Künstlers gekennzeichnet ist. Das Gemälde, das besonders gut erhalten ist, (111) besitzt der Darstellung nach einen ausgesprochen repräsentativen Charakter. Christus überreicht Petrus als Sinnbild des Kirchenregimentes den Schlüssel und Thomas von Aquin als Symbol der Kirchenlehre die Schrift. Heilige begleiten diese Scene auf den Seiten; links sind es Maria, Katharina und Michael, rechts Johannes der Täufer, Laurentius und Paulus (112).

Es bedeutet einen unbedingten Fortschritt gegenüber den Gemälden der ersten Hälfte des Trecento, dass Orcagna bei der Darstellung dieses Vorganges auf eine äusserliche Teilung der Bildfläche in Mittelbild und Flügel verzichtet hat; nur in dem vortrefflich erhaltenen Rahmenwerk mit der Darstellung der vier Engel und der Taube klingt die altertümliche Gliederung noch an. Der Wert des Bildes liegt also in der Gesamtfügung. In das Zentrum der Tafel rückt Orcagna das gleichschenklige Figurendreieck, das von Christus, Thomas und Petrus gebildet wird. Der Künstler war nicht gewillt, eine eigentliche Handlungsdarstellung zu geben. In welcher geometrischen Form hätte unter dieser Voraussetzung das Motiv des Gebens und Empfangens besser veranschaulicht werden können als in der eines Dreiecks! Die Gestalten der Maria und des Johannes binden durch ihre weisenden Bewegungen das Dreieck noch einmal fest zusammen. Indem sie aber zugleich das selbständige Bildfeld betonen, in das sie eingeordnet sind, lösen sie Thomas und Petrus wieder aus dem Dreiecksgefüge

Digitized by Google

heraus, geben also diesen Heiligen Halt und Selbständigkeit. Isolierter erscheinen die zwei äusseren Heiligenpaare, die die Scene begrenzen sollen. Aber auch hier bemüht sich der Künstler, den Eindruck von Flügelbildern nicht aufkommen zu lassen. Die Trennungslinie wird negiert, am entschiedensten durch die Attribute der Katharina und des Laurentius. Auch ideell sind diese Gruppen durch die Heilige und den Paulus mit der Hauptscene verbunden. Die Gesetzlichkeit der Bildordnung ist kennzeichnend für den Stil des Altares. Ein solches Prinzip lässt aber ein Gemälde in seiner Wirkung leicht allzu bewusst und eintönig erscheinen. Dieser Gefahr entging Orcagna durch bemerkenswerte Kunstmittel. Er mildert die Starrheit der sich fast entsprechenden Figuren des Petrus und Thomas durch kleine Engelsgruppen. Er ordnet die Begleitfiguren der Hauptscene zwar als Gruppen symmetrisch an, im Einzelnen jedoch entsprechen sie sich nicht. Bei den äusseren Paaren harmonieren die Gestalten über Kreuz. Ein ähnliches Kontrastspiel können wir bei den Gruppen der musizierenden Engel beobachten.

Der architektonische Aufbau des Gemäldes bedingt den strengen Eindruck des Altarbildes, der durch den Typus der Figuren noch gesteigert wird. Es sind durchweg grosse und ziemlich breit gebaute Gestalten, die nirgends «untersetzt» erscheinen (113). Die ausgeglichenen Proportionen und die entschiedene Standfestigkeit, die durch das Kompakte, nur im allgemeinsten Gegliederte der Formen erreicht wird, lassen die Gestalten als kraftvolle Persönlichkeiten erscheinen. Der Ausdruck einzelner Köpfe steigert den herben Eindruck entschieden; bei Christus wird dies durch eine dunkle Schattierung des Gesichtes erreicht; bei Petrus wirkt vor allem der mit höchster Energie geladene Kontur in diesem Sinne. Daneben stehen die jugendlichen, noch verhältnismässig unausgeprägten Typen des Michael und Laurentius. Orcagna versucht, das Charakteristische einer Gestalt herauszuarbeiten, die Köpfe mit persönlichem Ausdruck zu durchdringen, wie es ihm vor allem bei Thomas (114) und Petrus meisterhaft für jene Zeit gelungen ist. Aber mit dieser Individualisierung verbindet sich stets die Tendenz, die Erscheinung in eine ideale Sphäre abzurücken. Der Reiz der Darstellung liegt in der Verbindung von Natürlichkeit und Abstraktion. Nach dieser Charakteristik des Figurentypus mag zunächst der Einwand Suidas (115), dass «den Frauen..... mehr gesunde Kraft als Anmut gegeben» sei, berechtigt erscheinen. Aber man darf die weiblichen Gestalten nicht aus der Gesamtkomposition, in die sie so fest eingebunden sind, herauslösen. Sieht man sie im Zusammenhang mit den anderen Gestalten, so gewinnen sie ein hohes Mass von Anmut. Wie mild wirkt das Antlitz der Madonna im Gegensatz zu dem herben Ausdruck des Christus-Gesichtes! Dieser Heiligen ent-

Digitized by Google

spricht kompositionell der asketische Typ des Täufers. Völlig wird der Einwand Suidas entkräftet, wenn man die musizierenden Engel mit ihren graziösen Bewegungen betrachtet.

Die Figurengruppen sind vor eine einheitliche Fläche gesetzt; denn auf die perspektivische Darstellung eines Raumes verzichtet der Künstler. Das Teppichmuster des Bodens ist unverkürzt gezeichnet, so dass der Goldgrund mit den fein gravierten Säulen, die auf dem Teppich aufsetzen, seine Bedeutung als hintere, räumliche Begrenzungsschicht verliert. Die Gestalten finden keinen Halt in einem Raum, wie es wohl bei jenem musizierenden Engel links unten am deutlichsten zum Ausdruck kommt. Einer räumlichen Vorstellung widerspricht auch die Anordnung der Figuren. Orcagna bevorzugt Face- und Profilansichten, die sich vollkommen in der Fläche auswirken. Das mittlere Figurendreieck bleibt in seiner Wirkung planimetrisch; denn Christus reicht die Symbole nicht aus einer hinteren Raumschicht in eine vordere hinein; seine Bewegung ist nur von oben nach unten abzulesen. Dadurch, dass er die Arme seitlich in der Fläche ausbreitet, werden Thomas und Petrus in dieselbe Ebene eingebunden. Auch bei den anderen Figuren lässt sich nicht von einem räumlichen Hintereinander sprechen. Wie zwei Scheiben überdecken sich die Gestalten des Johannes und Petrus. Silhouettenhaft taucht die Figur der Maria über Thomas auf, ebenso wie der zweite Engel rechts über seinem Genossen. Die Wandlung ins Dekorative bestimmt den Stil des Gemäldes; demgegenüber haben einzelne Motive, die räumlich erscheinen, nur sekundäre Bedeutung. Eine solche Wirkung lösen beispielsweise das Rad der Katharina und der Rost des Laurentius aus.

Der einzelnen Figur scheint eine sehr klare Raum- und Körpervorstellung zu Grunde zu liegen. Der Künstler ist bestrebt, die Gestalt in ihrem plastischen Aufbau zu begreifen, wie es komplizierter bewegte Figuren: Michael, der Orgel- und Dudelsackspieler, erkennen lassen. Die Lösungen sind allerdings noch keineswegs befriedigend. — Der Fluss der Gewänder erscheint abhängig von der Bewegung, wie es bei der Gestalt des Petrus deutlich wird. Eng schmiegt sich das Gewand dem Körper an und fällt erst vom linken Unterarm frei herab. Dennoch bleibt das vorher ausgesprochene Wort von der scheibenhaften Erscheinung der Figuren zu Recht bestehen. Der ausgesprochen lineare Faltenstil drängt die Körper in die Fläche zurück. Nicht nur bei den Brokatgewändern, deren Muster unverkürzt wiedergegeben werden, sind die Faltenzüge als einfache Linien eingezeichnet, sondern auch bei dem Mantel Petri lässt sich die gleiche Erscheinung beobachten. Die Licht- und Schattengebung unterstreicht diese Wirkung. Die Faltenrücken werden als schmale, präzise geführte Lichtstreifen auf-

Digitized by Google

gesetzt, die sich scharf von der Dunkelheit abheben. Dadurch aber, dass kontinuierliche Uebergänge fehlen, bleibt die Wirkung der Faltenzüge linear. Diese Tendenz ist am Gewand des Paulus besonders ausgeprägt; der Faltenstil wird zum Flächenornament.

Ein dekorativer Stil bedingt eine hohe Wertschätzung der Linie; denn die Linie drängt die Formen in die Fläche zurück. Die scharfe Konturierung und die lineare Durchgestaltung der Formen bedeuten eine weitgehende Stilisierung, eine Umgestaltung der Naturerscheinung zum Ornament. Das erhellt auch aus Einzelheiten, etwa aus der Darstellung der Haartrachten, besonders eines Johannes oder eines Petrus. Ueberall zeichnet Orcagna mit derselben Hingabe und derselben Intensität, selbst wenn die Formen für den Beschauer kaum noch kenntlich sind. Ein sicheres Merkmal für die Qualität des Bildes!

Die Altartafel wirkt im formalen Sinne dekorativ; doch auch rein äusserlich lässt Orcagna den Beschauer die Reize des Ornamentes empfinden. Phantastische Muster, zauberhafte Vögel und wunderbare Pflanzen, verzieren die Brokatgewänder. «An freier Erfindungsgabe und Phantasie» fehlt es dem Künstler gewiss nicht (116). Massvoll sind Heiligenscheine, Diademe und Kronen verziert; belebend wirken die Borten der Gewänder. Hier muss auch der reizvollen Schrift und der reichen, sorgfältig gearbeiteten Rahmenornamentik gedacht werden.

Der ernste Charakter der Altartafel wird durch das Kolorit gesteigert, das auf gehaltene Töne abgestimmt ist. Die Haupttöne sind ein tiefes Schwarz und Blau, ein dunkles Rosa; daneben ist Hellblau, Gelb, Grün und Karmin verwandt. Es entspricht dem linearen Stil des Bildes, wenn das Kolorit jeder malerischen Qualität entbehrt. Ebenso bewusst, wie Orcagna die Komposition aufbaut, hat er die Farben im Bild verteilt. Er hat sie in ihrer Wirkung auszunutzen verstanden. Wird bei dem Täufer der asketische Zug seines Charakters durch das dunkle Kolorit noch mehr zum Ausdruck gebracht, so wird bei Laurentius das Jugendliche seines Wesens durch leuchtende Farben gesteigert, wie sie in dem karminrot grundierten Gewand anklingen. Neben dieser Gestalt erscheint die Figur des Paulus ernst im Ton. Ein anderes Beispiel für das Kontrastspiel mit Farbwerten ist die Engelsmandorla, die nicht einfarbig gehalten ist. Abwechselnd sind die Engelspaare rot-gelb und blau-gelb koloriert. Anfang und Ende der Mandorla entsprechen sich in der Farbe nicht. Solche Kontraste lassen sich noch vielfältig beobachten. Paulus trägt einen dunkelrosa Mantel, der hellblau gefüttert ist. Bei Michael, der symmetrisch zu ihm angeordneten Figur, sind die Farben gerade umgekehrt verteilt. Ein allzu dunkler Komplex wird aufgelichtet, oder ein allzu greller Ton

Digitized by Google

durch eine dunkle Farbe zurückgedrängt. So ist es nicht bedeutungslos, dass unter dem dunklen Mantel der Maria das rote Brokatkleid hervorleuchtet; umgekehrt wird der leuchtende Ton des Laurentius-Gewandes durch die schwarze Farbe des Buches gedämpft. Auch die Ornamente werden durch die farbige Verzierung in ihrem Zauber gesteigert.

Ein wesentlicher Fortschritt des Altarbildes liegt in der Vereinfachung des Aufbaus, die den Sinn des Künstlers für Monumentalität bezeugt. Dasselbe Gefühl bestimmt Orcagna, auf die in Florenz übliche, kleinteilige Gliederung der Predella zu verzichten. Er teilt sie nur in drei Bildabschnitte, so wie es der Komposition des Hauptbildes entspricht. Ist damit ein Zusammenhang formaler Art gewahrt, so lassen sich auch inhaltlich Beziehungen zwischen Gemälde und Predella aufdecken. Es bedeutet nur eine Variation des Bild-Themas, wenn etwa die Kirchenlehre in der Darbringung des Messopfers durch den heiligen Thomas verherrlicht wird, oder wenn in dem Bild der Navicella Christus in Petrus die Kirche errettet. Idee und Dogma bestimmen die Darstellungen, wie es für jene Zeit immer charakteristischer werden sollte.

Messopfer.

Der Stil der Predellenbilder deckt sich mit dem der Altartafel. Auch die Scene des Messopfers (117) (Abb. 7) entwickelt sich in der Sphäre des Dekorativen. Boden und Rückwand wirken wie zwei verschieden farbige Streifen derselben Fläche. Altar und Lesepult, die zugleich ein Beweis für das perspektivische Unvermögen des Künstlers sind, modifizieren diesen flächenhaften Eindruck nicht wesentlich. Die Figurenordnung respektiert die Gesetze eines dekorativen Stils. Gruppen und Gestalten sind stark isoliert nebeneinandergesetzt; für die einzelne Figur bevorzugt der Künstler die Profilansicht. Jede Form wird scharf umrissen, falls sie sich nicht durch ihre Farbe schon intensiv genug vom Hintergrund abhebt. Diese Momente bedingen eine ausgesprochene Silhouettenwirkung, die zum entscheidenden Stilmerkmal des Bildes wird.

Die Bedeutung der Darstellung erschöpft sich weder in der Betonung eines flächenhaften Stiles noch in der präzisen Durchgestaltung der Formen. Das Wertvolle der kleinen Tafel liegt in der Klarheit der bildhaften Darstellung und in dem Rhythmus, mit dem die Scene die Bildfläche belebt. Sie setzt links mit der Gruppe der singenden Dominikaner ein. Nicht geradlinig pflanzt sich von hier die Bewegung fort, sondern das Auge gleitet zunächst zu den zwei kleinen Gestalten herab, die vor den Mönchen angeordnet sind. Dann wird der Blick aufwärts gelenkt zu der mächtigen Gestalt des Domini-

Digitized by Google

kaners, der nachdrücklich vorwärts weist. Wie bei der Altartafel in einer doppelten, beinah gleichlautenden Bewegung auf den Mittelpunkt der Darstellung hingewiesen wurde, so wird auch hier die Funktion des Dominikaners noch einmal in der nächsten Gestalt wiederholt. Durch diese Figur wird der Beschauer unmittelbar zu der Hauptfigur des Bildes, dem heiligen Thomas, herangeführt. Zu ihm wird er auch durch den kleinen Diener zurückgelenkt, der die Scene nach rechts abschliesst. Doch noch durch andere Mittel ist der Heilige als Hauptfigur hervorgehoben. Wesentlich ist die alles überragende Stellung, ist das Abweichen von der vorherrschenden Profilansicht, ist der starke farbige Akzent des roten Gewandes.

Navicella.

Dieselben Kompositionsgesetze, die für das Messopfer charakteristisch sind, bestimmen das Mittelbild der Predella, die Navicella (Abb. 8). Die Scene lässt sich parallel zur Bildebene von links nach rechts ablesen. Sie stellt sich als eine planimetrisch zu umschreibende Komposition dar. Der Hintergrund ist ornamental behandelt. Nur wie Rudimente einer reicheren Raumvorstellung wirken die silhouettenhaft aus dem Meer auftauchenden Felsen. Die drei Hauptbestandteile der Komposition — das Schiff, Petrus und Christus — sind vollkommen voneinander getrennt. Auf Ueberschneidungen wird verzichtet. Entlegener gedachte Dinge, wie das Schiff, werden höher in die Fläche hinaufgerückt. So bleibt der Eindruck der Neben- und Uebereinanderordnung, nicht die Wirkung des räumlichen Hintereinanders, entscheidend. Auch bei der Gruppe im Schiff würde eine räumliche Interpretation dem Wert der Komposition nicht gerecht werden. Die Jünger, die in zwei Zonen angeordnet sind, nehmen keinen Bezug aufeinander. Von den hinteren Gestalten tauchen nur die Heiligenscheine und Teile der Köpfe auf. Plastische Werte werden überall durch scharfe Betonung der Linie zurückgedrängt.

Trotz dieser flächenhaft isolierenden Tendenzen sind überall lose, fast unsichtbare Fäden gespannt, die die Teile fest verknüpfen. Durch den Parallelismus der Bewegungen der am Bug des Schiffes angeordneten Gestalt und des Petrus werden zwei Komplexe eng miteinander verbunden. Evident ist die geistige und optische Beziehung zwischen den Gestalten des Petrus und des Christus, die nur durch eine kleine Entfernung voneinander getrennt sind. Dieser Abstand wird zum wirksamen Kunstmittel; denn er erhöht die Spannung der Scene. Im Grunde hängt also die ganze Komposition von Christus, dem Retter, ab. Er wird auch durch die erhöhte Stellung als Hauptfigur gekennzeichnet. Noch dazu hebt sich nur der Kopf Christi vom neutralen

Digitized by Google

Goldgrund ab. Klare, optische Betonung des geistig Bedeutsamen ist stets ein Wesenszug der Kunst Orcagnas.

Den Stil des Meisters erkennen wir in den Einzelheiten wieder. Wie meisterhaft ist die Bewegung Petri wiedergegeben! Die Formensprache entspricht der Art des Hauptgemäldes. Nirgends wird das vielleicht fühlbarer als in der Zeichnung des Petrus-Kopfes, der sich Zug für Zug mit dem Heiligen der Tafel vergleichen lässt. Diese Momente bekräftigen die Annahme, dass auch die kleinen Tafeln von Orcagna selbst ausgeführt sind.

Der dritte Abschnitt der Predella stellt eine Trilogie nach der Legende des heiligen Laurentius dar (Abb. 9). Als einst eine Menge Teufel an der Zelle eines Einsiedlers vorbeifuhren, erklärte der letzte der Schar dem Eremiten: «Wir sind ein Heer von Teufeln und fahren in Eile zu Kaiser Heinrichs Tod, ob etwas an ihm uns möge zu eigen werden.» Auf der Rückfahrt musste der Teufel dem Einsiedler gestehen: «Wir haben nichts geschafft; denn da der falsche Verdacht um sein Gemahl mit anderen Sünden auf die eine Schale der Wage ward gelegt und die guten Werke auf die andere, da trat dieser gebrannte Laurentius hinzu und tat einen schweren goldenen Krug auf die Wagschale, dass sie sank; da wir schon gemeint hatten, wir würden den Kaiser haben. Da brach ich in grossem Zorn von dem Krug ein Ohr ab». Man fand danach, dass an dem Kelch, den der Kaiser der Kirche von Eichstädt Sanct Laurentio zu Ehren hatte machen lassen, ein Ohr fehlte (118).

Tod Kaiser Heinrichs II.

Das Mittelbild mit der Darstellung von Kaiser Heinrichs Tod erforderte die Sichtbarmachung eines Raumes. Dieser wird so einfach wie möglich entwickelt und zwar parallel zur Bildfläche und annähernd symmetrisch. Eine solche primitive Frontalkomposition beschränkt die Tiefenentwicklung auf ein Mindestmass, bringt die wenigsten perspektivischen Schwierigkeiten und befriedigt zugleich das ausgesprochene Gefühl des Künstlers für klare, einfache Ansichten. Die Raumdarstellung ordnet sich dem dekorativen Prinzip der Flächenfüllung unter, indem nur das Liniengerüst des Aufbaues für den Eindruck entscheidend bleibt. In diesem nur scheinbaren Raum sind die Figuren in drei zur Bildebene parallelen Zonen angeordnet, die entschieden voneinander abgesetzt werden. Nirgends ein Uebergreifen der Gestalten von einer Zone in die andere; nirgends eine Verringerung des Masstabes, so dass der flächenhafte Eindruck nicht gestört wird. Die Figuren sind in den Hauptansichten entwickelt. Ein scharfer Kontur umreisst die Gestalt, wenn sie sich nicht durch das Kolorit schon genügend abhebt, wie es bei der rechten Gruppe der Fall ist, wo ein helles

Digitized by Google

Rosa vor ein leuchtendes Rot gesetzt ist. So betont auch hier die Silhouettenwirkung den abstrakten Stil des Künstlers. Am deutlichsten kommt sie wohl bei den zwei trauernden Frauen zum Ausdruck, die sich gegenseitig durch die fast gleichlautenden Bewegungen in ihrer Wirkung steigern. Wie unräumlich erscheint die Gestalt am Kopfende des Bettes! Eine Frontalfigur, die weder zu dem sie umgebenden Raum noch zu anderen Personen in Beziehung gesetzt ist. Sie erscheint geradezu eingeklemmt, da ihr jede Bewegungsfreiheit fehlt.

Es ist augenfällig, dass der Stil dieser Tafel vollkommen mit dem Hauptgemälde übereinstimmt. Die Aehnlichkeit zwischen dem Kopf des Kaisers und dem des Christus mag diese Behauptung zur Genüge bekräftigen. Auch im Kolorit erreicht die Todesscene die Qualitäten des Gemäldes. Die Farben sind mit Ueberlegung verteilt. Wenn der Diener auf der linken Seite ein rotes Wams und hell-rosa Strümpfe trägt, so klingen in diesem Kolorit die beiden Farbtöne der entsprechenden, rechten Gruppe an. Diese hellen Akkorde der ersten Zone stehen im Einklang mit dem Kolorit der zweiten Zone. In welchem Kontrast stehen die Farben der dritten Zone zu dieser heiteren Stimmung! Hier sammeln sich die dunklen Farbtöne, die den Eindruck der Trauer erhöhen; aber wiederum ist es typisch für Orcagna, wie er die Dunkelheiten auflichtet. Das tiefblaue Gewand der rechten Frau wird durch das hervorschimmernde, rote Futter und das zarte, weisse Schleiertuch merklich belebt.

Gerichtsscene.

Die Scene des Gerichtes (119) ist ein Beweis für die Erfindungskraft und die Gestaltungsgabe Orcagnas. Michael, der Richter, hält in der linken Hand die Wage, die über das Schicksal des Kaisers entscheiden soll. Laurentius und der Teufel streiten unter dem scharfen Blick des Michael um die Seele. Schnellt die linke Wagschale empor, so ist der Kaiser verloren. Darum will sie der kleine Teufel mit aller Energie nach oben zwingen. Orcagna wandte zu des Teufels Charakteristik ein kleines, aber sehr wirksames Mittel an; die einzigen Farbtöne, die sein einheitliches Kolorit unterbrechen, liegen im Auge. Hier leuchten ein grelles Weiss und ein intensiver roter Farbfleck auf. Trotz allen Kraftaufwandes wird der Teufel einem Gegendruck seines Gegners nicht standhalten. Dieser, schräg von oben hinabschwebend, zwingt ohne Mühe mit dem Goldkelch die Wagschale herab. Kaum könnte der Kontrast zu dem Gebaren des Teufels schroffer sein. Es ist der Augenblick höchster Spannung dargestellt, ohne dass der Beschauer über den Ausgang der Scene im unklaren bliebe; denn schon neigt sich leise die linke Schale zugunsten des Kaisers herab. Wie zweifelhaft das Spiel des Teufels ist, erhellt auch aus den Gebärden

Digitized by Google

seiner zwei Gefährten, die Orcagna wiederum ganz individuell charakterisiert.

Selbst wenn es sich um die Darstellung lebhafter Vorgänge handelt, wie bei der Navicella oder dem Gerichtsbild, bleibt Orcagna dem dekorativen Bildschema treu. Er fügt die Darstellung der Seelenwägung in die planimetrische Form eines Parallelogrammes ein. Durch die Gestalten des Michael, des Laurentius und der Teufel wird diese geometrische Figur bestimmt, in die die Wage eingeschlossen ist. Dadurch wird die Geschlossenheit der Komposition gewonnen, in der jedes Glied Sinn und Bedeutung für das Ganze hat. Die Akzente sind so gesetzt, dass das Auge gezwungen wird, unmittelbar das Entscheidende zu sehen. Eindeutig wird der Zentralpunkt der Handlung, der Goldkelch, hervorgehoben. Die Bildfläche ist überall gleichmässig belebt; nirgends entsteht eine empfindliche Lücke. So erklärt sich auch die Bedeutung der dekorativ ausgebreiteten Flügel des Michael. Ein bewusstes Komponieren, ein ökonomisches Verteilen der Kräfte charakterisiert das Gerichtsbild ebenso wie das Altarbild. Das aber erhebt den Sinn der Scene zu Idealität, entrückt die Darstellung der Sphäre des Zufälligen.

Einsiedlerscene.

Die dritte Scene des letzten Predellenbildes schildert, wie die Teufel erfolglos zu der Höhle des Einsiedlers zurückkehren; nur das eroberte Ohr des Goldkelches vermag der letzte der Schar als Gewinn vorzuzeigen. Wie für die Gerichtsscene sind auch für den Aufbau der Einsiedlerscene geometrische Formen entscheidend. Zwischen zwei, vom unteren Bildrand aus divergierende Felswände ist die Höhle des Einsiedlers in Form eines über Eck gestellten Parallelogrammes geschoben. Die Mitte wird dadurch fest verankert; die Komposition wirkt geschlossen. Die Felswände erscheinen vollkommen dekorativ; in ihrer Gliederung wirken sie stilisiert. Als Gesamtkomplex heben sie sich silhouettenhaft vom Hintergrund ab. — Ein Beispiel für Orcagnas Fähigkeit der Charakterisierung, für seine präzise Formensprache mag der Kopf des Einsiedlers sein, der in seiner ruhigen, gefestigten Erscheinung einen wirksamen Kontrast zu dem unbestimmten Spiel der Teufel bildet.

Tabernakel.

Man könnte erwarten, dass im Anschluss an das Altarbild die gesicherten Malereien Orcagnas besprochen würden. Wir schliessen jedoch zunächst die Betrachtung des Or San Michele-Tabernakels, eines plastischen Werkes, an. Vielleicht können aus der Besprechung dieser

Digitized by Google

1359 datierten Arbeit Anhaltspunkte für die chronologische Einordnung der übrigen, teilweise undatierten Malereien Orcagnas gewonnen werden.

Das Tabernakel in Or San Michele ist wie der Strozzi-Altar sowohl durch die Inschrift: Andreas Cionis Pictor Florētin' Oratorii Archimagister extitit hui' MCCCLIX» als auch durch die Ueberlieferung als Werk Orcagnas gesichert. Ob die Arbeiten an dem Marmorgehäuse 1359 vollständig abgeschlossen waren, erscheint zweifelhaft; denn vom Frühjahr bis August des Jahres 1360 weilt Orcagna wohl gerade wegen der Tabernakelarbeiten wieder in Florenz (120). Auch der Termin der Inangriffnahme des Werkes lässt sich nicht genau festlegen. Nach Franceschini (121) wurde Orcagna 1349 zur Ausführung des Tabernakels berufen; doch sagt der Autor nicht, dass die Arbeiten damals gleich begonnen wurden (122). Es würde auch unwahrscheinlich sein; denn 1352 tritt Orcagna erst in die Steinmetzenzunft ein; 1352 werden Gelder notiert, die für das Tabernakel bestimmt sind und zwar in den «libri di offerte ect. per servire per fare il tabernacolo di M. N. di Orsanmichele del 1352 — 1360» (123). Seit Anfang des Jahres 1355 wissen wir ferner von Orcagnas Tätigkeit als Capomaestro von Or San Michele. Diese Tatsache mag Suida zu der Aeusserung veranlasst haben, dass das Tabernakel «kaum vor 1355» entworfen worden sei (124); jedenfalls kann das Werk wohl nicht vor 1352 begonnen sein.

Die Sichtbarkeit des Tabernakels, das in der Süd-Ost-Ecke von Or San Michele steht, ist heute stark beeinträchtigt. Einstmals flutete das helle Licht durch die offenen Bögen des Raumes. Ursprünglich war auch die Balustrade, die das Marmorgehäuse umzieht, nicht vorgesehen. Das Tabernakel, das auf einem dreifachen Stufenbau ruht, gliedert sich in den Unterbau, den Mittelteil und den bekrönenden Abschluss. Der quadratische Sockel, der die Hauptreliefdarstellungen trägt, bildet die stabile Grundlage (125). Auf seinen durch Vor- und Rücksprünge stark betonten Ecken setzen Pfeiler auf, die durch Rundbögen miteinander verbunden sind. So entstehen vier Arkaden, von denen nur die der Ostseite durch die Darstellung des Marientodes und der Gürtelspende nach aussen geschlossen wird. Hinter diesen Reliefs ist das wundertätige Madonnenbild des Bernardo Daddi aufgestellt, das so durch drei Arkaden für den Beschauer sichtbar wird. Auf den vier Pfeilern ruht ein Gewölbe, das nach aussen nicht in Erscheinung tritt, denn es wird verdeckt. Der Mittelteil schliesst geradlinig ab, indem ein mit Halbfiguren verziertes Band über die Arkadenscheitel und die Verlängerung der Pfeiler hingeführt wird. Darauf setzen gleich die Giebel der Bekrönung auf, die seitlich von Fialen eingerahmt werden. Eine Kuppel überragt diese dreieckigen Seitenabschlüsse entschieden;

Digitized by Google

sie ruht auf einem Tambour, dessen Ansatzpunkte durch die Giebel verdeckt werden (126).

Durch die Dreiteilung des Aufbaus wird die Horizontale betont; sie klingt noch öfter an, wie z. B. in dem über die Pfeiler hinlaufenden, rotbraunen Streifen oder in den Sockeln, auf denen die Eckfialen ruhen. Trotzdem behält die Vertikale das Uebergewicht. Das Aufstrebende wird gegenüber der ruhenden Wagerechten entschieden stärker betont. Schon in den Proportionen des Gesamtbaues kommt das zum Ausdruck. Die bekrönende Kuppelfigur reicht an das Gewölbe der Kirche heran. Wie energisch wird die Vertikalität von dem Sockel bis zu den Fialen betont! Die Eckvorsprünge des Unterbaues, die den Pfeilern vorgelagerten 3/4-Säulen, die Apostel, die sich staffelnden Türme der Fialen lenken den Blick des Beschauers entschieden aufwärts. Wenn im Innern des Tabernakels die 3/4-Säulen als Gewölberippen weiter geführt werden, so ist das nur Ausdruck derselben Tendenz. Die Kuppel ist spitz zulaufend gebildet, eine Form, die durch die mit Krabben besetzten Rippen noch mehr betont wird. Der gotische Gestaltungswille Orcagnas offenbart sich noch in einem anderen Moment. Der Künstler bemüht sich, die Masse aufzulösen und zu beleben; natürlich betont er das als Italiener nur in sehr geringem Masse. Der Grundriss des Stufenbaus wird immer komplizierter, die Säulen sind gewunden gebildet und der feste Kern des Kapitells wird in reiche Verzierung aufgelöst. Am fortschrittlichsten wirken in diesem Sinne die Fialen, die in ihrer Disposition fast französisch anmuten. Die freien Flächen des Tabernakels werden mit Schmuckformen übersponnen. Bunte Steine sind in den Grund eingelegt. Rosetten und Schlinggewächse werden in die Flächen eingearbeitet, Muschelornamente aufgesetzt. Die Einzelmotive der Dekoration sind in ihrer klaren Disposition leicht lesbar; in der Fülle der Erscheinungen steigern sie sich zu malerischer Wirkung (127).

Der figürliche Schmuck des Tabernakels ist sehr ungleichartig gearbeitet. Stilistische Differenzen berechtigen uns, zwischen Arbeiten Orcagnas und zwischen Werken seiner Gehilfen oder Schüler zu unterscheiden (128). Da jedoch alle Arbeiten an dem Marmorgehäuse unter dem Einfluss von Orcagnas Stil stehen, in den meisten Fällen sogar von ihm selbst entworfen sind, wird die Möglichkeit sehr erschwert, unter den nicht eigenhändig ausgeführten Werken den Anteil der einzelnen Mitarbeiter fest zu bestimmen. Es erscheint nicht erstaunlich, dass Orcagna viele Gehülfen zur Arbeit am Tabernakel herangezogen hat. Wir müssen uns nur vergegenwärtigen, wie stark der Künstler in den fünfziger Jahren noch durch andere Aufträge in Anspruch genommen wurde.

Wir beginnen mit der Betrachtung der scenischen Reliefs, die Geschichten aus dem Leben der Jungfrau darstellen. An den Anfang stel-

Digitized by Google

len wir die Anbetung der Könige, in der wir die zeitlich früheste Arbeit des Cyclus erkennen. Dieses Relief bedeutet die Uebertragung eines zeichnerischen Stiles in die Plastik. Erst in den weiteren Arbeiten kommt der Künstler zu einem selbständigen plastischen Stil, indem er sich mehr und mehr von den Gewohnheiten entfernt, die er in der Malerei geübt hatte. Aus dieser Beobachtung glauben wir, schliessen zu dürfen, dass Orcagna als Maler seine künstlerische Laufbahn begonnen hat. Diese These wird durch die Tatsache bekräftigt, dass Orcagna schon 1344 in der Malerzunft immatrikuliert wurde, 1347 bereits unter den bedeutendsten Malern von Florenz genannt wird, aber erst 1352 in die Steinmetzenzunft eintritt. Orcagna selbst hat sich Zeit seines Lebens als Maler gefühlt; er bezeichnet sich stets, sei es in Inschriften oder in Urkunden, als «Pictor».

Anbetung der Könige.

Die A n b e t u n g der Könige (Abb. 10) wird durch einen zeltartigen Vorhang eingerahmt. Die Scene wird links durch die thronende Madonna begrenzt, die in 3/4-Ansicht nach rechts gesehen ist. Sie neigt den Kopf herab und berührt mit der Rechten das auf ihrem Schoss sitzende Christuskind, das annähernd Kopf- und Armstellung der Mutter wiederholt. Ein solcher Parallelismus der Bewegungen ist eine häufig wiederkehrende Erscheinung in Orcagnas Werken. Der Christusknabe, der nicht zum wenigsten durch seine freie, isolierte Stellung im Relieffeld als Hauptfigur der Scene hervorgehoben wird, lenkt den Blick des Beschauers noch entschiedener abwärts. Er berührt die Stirn des vor ihm knienden Königs; er streckt ihm das Füsschen zum Kuss entgegen. Von rechts naht der jüngste der Könige heran, der in seiner aufrechten Stellung mit dem senkrechten Rückenkontur wie ein rahmender Pfeiler erscheint. Jener der Weisen, der hinter dem Knienden angeordnet ist, neigt sich zu ihm wie im Gespräch herab und weist zugleich mit der Rechten auf den Stern, der am Zeltdach in Gestalt eines Kindes erscheint (129). Jede Figur hat ihre genau bezeichnete Stellung im Bildfeld; zwischen den einzelnen Gestalten herrschen deutliche Beziehungen der Ordnung. So wird der Eindruck eines festgefügten, bewusst komponierten Aufbaus erweckt, in dem alles Zufällige zugunsten vollkommener Klarheit ausgeschieden ist. Nur die unbedingt notwendigen Gestalten sind dargestellt, ganz im Gegensatz zu der zuständigen Breite, mit der man gerade diese Scene zu erzählen gewohnt war (130). Alle diese Momente sind Stilmerkmale, die auch dem Strozzi-Altar eigen sind. Dieser Vergleich lässt sich noch positiver fassen, da wir hier wie dort die gleichen, unbefriedigenden Lösungen perspektivischer Darstellung beobachten, da für das Relief derselbe Gewand-

Digitized by Google

stil wie für das Tafelgemälde massgebend ist. Die Gewänder sind auf dem Anbetungsrelief in grossen Linien geführt; sie werden in ihrem Verlauf möglichst nicht durch Ueberschneidungen gestört. Der Reiz ornamentaler Linienwirkung ist gewahrt; das wird durch die scharfe Bildung der Gewandränder noch betont. In diesem Sinn kann der Mantel der Madonna mit dem Christusgewand des Strozzi-Altares verglichen werden. Nirgends kommt es auf dem Relief zu einer Häufung der Falten, die die Grenze des Möglichen überschreitet. Der Künstler wagt es sogar, die Fläche über dem rechten Bein der Maria unbelebt zu lassen. Nur in jenen am Boden sich stauenden Partien entfalten sich die Gewänder freier. Hier kommt es zu ähnlicher Wirkung wie bei dem Gemälde. (Man vergleiche das Gewand des knienden Königs mit dem Mantel Petri). Die Faltengebung der Anbetung zeichnet sich durch besondere Schärfe und Prägnanz aus. Entscheidend ist dafür vor allem die gratartige Bildung der Faltenrücken, die wie spröde Linien erscheinen, zumal sie häufig leichte, winklige Brechungen zeigen. Diese Art kennzeichnet das Madonnengewand. In der dekorativen Wirkung des Faltenstils erinnert das Gewand des knienden Königs an den Mantel des Paulus des Strozzi-Altares; die Schnörkelfalte am Gewand dieser Relieffigur kann auch ihrem Wesen nach mit dem ähnlichen Motiv am linken Aermel des Täufers auf dem Gemälde verglichen werden. Die Linearität des Faltenstils kommt ausserdem in starkem Masse bei den geradlinigen Ritzfalten am Mantel des heranschreitenden Königs zum Ausdruck. Die zeichnerische Durchbildung bleibt auch für die Behandlung der Einzelformen massgebend. In einer scharfen Linie setzt sich das Haar der Madonna von der Stirn ab, ebenso wie bei dem Michael des Strozzi-Altares. Markant wird die Form des Auges beim knienden König umrissen. Das sind Eigentümlichkeiten, die auch den Pauluskopf des Gemäldes kennzeichnen. Diese unbedingte Aehnlichkeit mit dem Stil des Altarbildes ist ein Beweis dafür, dass dem Relief ein Entwurf Orcagnas zu Grunde liegt. Die Uebereinstimmung selbst kleinster Motive (vergleiche z. B. die rechte Hand der Madonna mit der Rechten des Thomas) und die gleiche qualitätvolle Durcharbeitung der Formen kennzeichnen die Anbetung der Könige als eine eigenhändig ausgeführte Arbeit Orcagnas. So können an diesem Originalwerk die anderen Darstellungen aus dem Marienleben gemessen werden.

Die nachdrücklich betonte zeichnerische Haltung des Reliefs lässt uns in der Anbetung die früheste plastische Arbeit des Meisters vermuten. Orcagna steht hier noch ganz unter dem Eindruck jener Formgebung, die den Strozzi-Altar charakterisiert. Das Relief kann nur in unmittelbarer zeitlicher Nähe dieses Gemäldes entstanden sein. Und doch beobachten wir in der Anbetung schon einen leisen Fortschritt. Wir spüren das Bemühen des Künstlers, plastisch-räumliche Werte

Digitized by Google

wirksam zu machen. Wie bei den Figuren des Strozzi-Altares ist auch hier der Körper in seinem organischen Aufbau klar durchdacht. (Natürlich ist eine solche Aussage nur relativ zu werten). Das Gewand spiegelt seine Bewegungen wider. Doch ein Vergleich des knienden Königs mit dem Petrus beleuchtet zugleich den Unterschied. Auf dem Relief beginnt der Körper als Volumen fühlbar zu werden. Orcagna ist bemüht, bei dem ältesten der Könige die Schulterpartie herauszuarbeiten, wenn auch der Oberarm noch flächenhaft am Körper anliegt. Bei dem Kind sind die Kniee besonders klar modelliert. Die räumliche Disposition beginnt, bestimmend zu werden. Innerhalb der Gruppen sind die Raumwerte sehr energisch zum Ausdruck gebracht. Das Christuskind auf dem Schoss der Mutter sitzend, steht vollkommen frei im Raum; sein rechter Arm überschneidet den linken. Die Könige sind räumlich zueinander geordnet. Der Fortschritt gegenüber dem Gemälde erhellt aus einem Vergleich der Gruppe des knienden und des weisenden Königs mit der Gruppe des Petrus und Johannes des Altares. Aber noch hat die Reliefgruppe eine sehr geringe Tiefenentwicklung; der weisende König hält annähernd eine Frontalstellung inne. Auch durch den Zeltvorhang, der Dreiviertel des Hintergrundes bedeckt und vollkommen unartikuliert herabfällt, wird jedes Eindringen in die Tiefe unmöglich gemacht. So bleibt auch hier die Flächenordnung bestimmend. — Die zuletzt betonten Momente bedeuten ein Hinausgehen über den Stil des Strozzi-Altares. Die flächenhafte Gesamtdisposition des Gemäldes ist überwunden. Die räumlichen Motive, die bei dem Altarbild nur versteckt auftauchten, erhalten nun einen bestimmten Akzent. Die dekorative Umprägung eines plastischen Figurenstiles wird nicht mehr so entschieden betont. Diese Beobachtungen machen es wahrscheinlich, dass das Relief frühestens während der Arbeit am Altargemälde (1354—57) entstanden ist.

Geburt Christi.

An der Südseite des Tabernakelsockels befindet sich links neben der Anbetung die Geburt Christi. (Alinari 2340, Abb. 11). Wie die Reliefs durch die räumliche Nähe eng miteinander verbunden sind, so gehören sie auch stilistisch unbedingt zusammen. — In der Mitte des Geburtsreliefs ist die Krippe mit dem Christusknaben parallel zur Bildebene angeordnet. Durch diese Stellung wird das Kind in den Mittelpunkt der Scene gerückt; das wird noch dadurch betont, dass die anderen Figuren sich wie ein Kranz um die Krippe ordnen. Durch diese planimetrische Ordnung erweckt die Komposition den Eindruck von Geschlossenheit und Ruhe, ein Moment, das noch durch die Passivität der Figuren gesteigert wird. Die Gestalten sind auf die unbedingt

Digitized by Google

notwendigen beschränkt. Am auffälligsten ist dies bei der Verkündigungsscene, wo e i n Engel und e i n Hirt genügen, den Vorgang darzustellen. So wird die glanzvolle Wirkung der Hauptfigur nicht beeinträchtigt.

Die Scene ist in starker Aufsicht gegeben, sodass Boden und Rückwand fast zu einer senkrechten Ebene verschmelzen. Das hat eine starke Uebereinanderschichtung der Figuren zur Folge, sodass die Disposition des Bildes noch wesentlich flächenhaft wirkt. Daneben treten jedoch einzelne räumliche Momente schon sehr bestimmend in Erscheinung. Indem die Madonna mit dem rechten Arm, der den linken überschneidet, zu der Krippe herübergreift, wird die räumliche Distanz zwischen den Schichten fühlbar gemacht. Die gleiche Wirkung wird dadurch erzielt, dass Ochs und Esel hinter der Krippe in einer Höhle angeordnet sind, dass der Engel erst hinter dieser Felsgrotte hervorkommt. Zugleich werden der Verkündigungsengel wie auch die Gestalt des Hirten durch die Verringerung des Masstabes entschieden von den vorderen Figuren abgerückt. Die prinzipiellen Stilmerkmale, die wir bis jetzt an der Geburtsscene aufgewiesen haben, waren auch dem Anbetungsrelief eigen. Diese Verwandtschaft wird sich auch im weiteren Verlaufe der Darstellung bestätigen. Die Gewänder schmiegen sich auf der Geburtsdarstellung dem Körper eng an und wirken für seine funktionelle Bewegung klärend. Wie deutlich tritt die Tektonik des Körpers unter dem Madonnenmantel hervor! Das rechte Bein des Josef wird in seiner Struktur fühlbar. Die Durchbildung des linken Knies kennzeichnet den Grad des plastischen Formenempfindens Orcagnas. Die Vorliebe für ornamentale Linienwirkung bestimmt auch hier die Führung der Gewänder. In Kurven wird der Mantel des Josef um Hand und Knie herumgelegt. Auch für das Geburtsrelief sind die stegartige Bildung der Faltenrücken und die Linienwirkung der Schachtfalten noch charakteristisch. Gerade die Motive des Gewandstils zeigen die grösste Aehnlichkeit mit der Anbetung der Könige. So lassen sich die Madonnenmäntel in ihrem oberen Teil Falte für Falte vergleichen. Die Falte, die sich über dem linken Bein der Jungfrau bildet, ist ähnlich schon auf dem Anbetungsrelief vorhanden. Neben dem rechten Fuss der Madonna schmiegt sich das Gewand fest dem Boden an und überschlägt sich in engen Wellenlinien. Das gleiche Motiv kommt schon bei dem Mariengewand der Anbetung vor. Die Schnörkelfalten über dem linken Fuss der Jungfrau lassen sich mit jenen am Mantel des knienden Königs vergleichen. Für Einzelheiten ähnlicher Formbildung in beiden Reliefs können noch die rechten Madonnenhände verglichen werden. An Belebung der Typen und Beobachtung der Kleinigkeiten steht das Geburtsrelief nicht hinter der zuerst betrachteten Scene zurück. Die Qualität der Ausführung mag an der Durchbildung neben-

Digitized by Google

sächlicher Motive ermessen werden. Wie sorgfältig hat der Künstler das Schäfchen oder den Kopf des Ochsen modelliert! Auf solche Einzelheiten muss sich das Auge einstellen, um später die Frage der Echtheit so mancher lieblos gearbeiteter Reliefs entscheiden zu können.

Da die Geburt Christi in jeder Beziehung eine unbedingte Aehnlichkeit mit der Anbetung der Könige zeigt, darf sie in die Reihe eigenhändig ausgeführter Arbeiten Orcagnas aufgenommen werden. Neben dieser Uebereinstimmung kann jedoch schon ein kleiner Fortschritt über das erste Werk hinaus betont werden. Der Künstler ist den Forderungen plastischer Gestaltungsweise näher gekommen. Die räumliche Disposition ist entschiedener betont, wie wohl aus der vorangehenden Charakteristik erhellt. Der Körper tritt artikulierter unter dem Gewand hervor. Eine Gegenüberstellung des linken Armes des Josef mit dem des knienden Königs mag diese Behauptung bestätigen. Der Faltenstil erscheint nicht mehr so linear; Licht- und Schattenwirkung haben an Bedeutung gewonnen. Das lehrt ein Vergleich der Madonnenmäntel. Auch die Modellierung der Köpfe wirkt entschiedener, wie es die Confrontierung der im Typ so unbedingt ähnlichen Mariengesichter beweist.

Tempelgang Mariae.

Wir lassen zunächst die Reliefs der Westseite ausser Acht und betrachten als chronologisch folgende Arbeit den Tempelgang Mariae (Alinari 2337) an der Nordseite des Tabernakelsockels. Dieses Thema erfordert die Darstellung eines verhältnismässig reichen architektonischen Schauplatzes, wie ihn etwa Taddeo Gaddi auf seinem Fresko in der Baroncelli-Kapelle in S. Croce zu Florenz entwickelt hat (Abb. Brogi 6921). Gerade ein Vergleich mit dieser Arbeit beleuchtet das Charakteristische des Orcagna-Reliefs. Der Künstler des Tabernakels hat die Architektur in möglichst einfacher Art zu geben versucht. Die Anlage ist symmetrisch gegliedert und in Frontalansicht entwickelt. Eine perspektivische Darstellung wird bewusst negiert, wie es die Treppe (mit den ikonographisch geforderten 15 Stufen) veranschaulicht, die in das zu einer Nische zusammengeschrumpfte Kircheninnere führt. Die Anlage, die eine Abbreviatur der Wirklichkeit darstellt, erhält Sinn und Bedeutung durch die Figuren. Vor den Brüstungen, die die Nische auf den Seiten begleiten, sind Joachim und Anna als ausgesprochene Profilfiguren angeordnet, die in ihrer contemplativen Art an Stifterfiguren erinnern. Die Mitte zwischen diesen beiden Gestalten wird durch die frontale Gestalt des Priesters bestimmt, der in die Nische gerückt ist. Durch zwei hinter ihm stehende Diener wird er in seiner kompositionellen Bedeutung noch stärker hervorgehoben. Anna, Joachim und der Priester umschliessen wie ein Dreieck die Hauptgestalt

Digitized by Google

der Scene, die kleine Maria. Sie ist die Hälfte der Treppe hinaufgestiegen, um sich dann dem Beschauer zuzuwenden. Nur mit der zurückweisenden Rechten hält sie die Verbindung nach rückwärts aufrecht (131). Durch diese Wendung der Maria wird die letzte Spur einer Handlung im Relief getilgt. Zur Lockerung des strengen Aufbaues erscheinen vier Tempeljungfrauen über den Brüstungen, je zwei auf den Seiten, variiert in den Stellungen und unterschieden durch die Beschäftigungen. Diese kleinen Gestalten verleihen dem Relief ganz unbemerkt Frische und Lebendigkeit. Ein ähnliches Prinzip hatte Orcagna zur Belebung des tektonischen Aufbaus des Strozzi-Altars angewandt. Der Figurenaufbau wirkt planimetrisch geschlossen; denn die Gestalten sind mit ihren Gliedern wesentlich zur Fläche orientiert. Aber Orcagna schafft auch hier den Ausgleich zwischen Fläche und Raum. In drei klar voneinander abgerückten Schichten, die am deutlichsten in den Gestalten der Maria, des Priesters und der Diener ablesbar sind, gruppieren sich die Figuren, deren Masstab sich nach der Tiefe zu entschieden verringert. Die Schattenwirkung der hinteren Schicht steigert den räumlichen Eindruck, wie es vor allem für die Nische bedeutsam wird.

Die Verbindung des Tempelgangs mit den zwei ersten Reliefs im kompositionellen Sinne ist klar. Auch die Darstellung Mariae erscheint als ein festgefügter Aufbau, aus dem kein Glied herausgenommen werden kann, ohne dass alles aus dem Gleichgewicht käme. Der Eindruck steigert sich in dieser Scene zu grösstmöglicher architektonischer Wirkung. Die Gestalten sind in gebundener Passivität gegeben. Einen der schärfsten Kontraste bildet wohl der Tempelgang der Arena-Kapelle, auf dem Giotto die Figuren zu starker Aktivität erhoben hat. Orcagna interessiert nicht die einfache Erzählung, sondern die Bildgestaltung. Auch auf dem Tempelgang bleibt für Orcagna das Prinzip der Flächenordnung massgebend; aber zugleich offenbart der Künstler Verständnis für die Bedingungen der räumlichen Erscheinung, hier vielleicht mehr als in der Anbetung und der Geburt. Das Verhältnis von Körper zu Gewand ist ähnlich wie bei den bisher betrachteten Figuren. Es erscheint etwas fortschrittlicher. Wie klar spiegelt das Kleid des Joachim die Bewegungen wieder; wie plastisch ist der Oberarm unter dem Gewand entwickelt! Im Faltenstil ist Orcagna der plastischen Gestaltungsweise näher gekommen. Die Faltenmotive sind tiefer in den Stein eingegraben, sodass das Spiel von Licht und Schatten stärker zur Geltung kommt. Auch der Kopf des Joachim erscheint entschiedener in der Modellierung als das Gesicht des kauernden Josef. Immerhin ist die Entwicklung gegenüber der Geburt nur sehr gering; energischer ist der Fortschritt gegenüber der Anbetungsscene.

Digitized by Google

Einzelheiten sollen die prinzipiellen Zusammenhänge bestätigen. Wie bei der Anbetung der Könige der Thron hart vom Rahmen überschnitten wird, so werden hier die Gewänder Annas und Joachims scharf abgeschnitten. Der Faltenstil zeigt Motive, die auch den beiden anderen Reliefs eigen sind. Der rechte Aermel des weisenden Königs des Anbetungsreliefs kehrt beim Hohenpriester wieder, dessen von der linken Hand geraffter Mantel an das Gewand des Verkündigungsengels der Geburt erinnert. Wenn der Mantel der Anna in einem Zipfel am Boden ausschwingt, so entsteht hier ein ähnlicher Faltencomplex wie an der gleichen Stelle am Gewand des Josef. So offenbart sich auch hier die Neigung des Künstlers, die Falte durch ihre Schwingung zum Ornament werden zu lassen. Im Ganzen wie in den Einzelheiten spiegelt das Relief durchaus den Charakter der Kunst Orcagnas wieder. In der Ausführung vermissen wir allerdings hier und da die gewohnte Klarheit und die prägnante Schärfe, die die eigenhändigen Reliefs des Künstlers auszeichnen. So muss man an die Mitarbeit eines Schülers denken, wenn man die wenig sorgfältige Art beobachtet, mit der das Gewand des hinter dem Priester stehenden Dieners oder die Kleider der Tempeljungfrauen behandelt sind. Ebenso entbehren die Gesichter dieser Figuren der präzisen Durchbildung der Einzelheiten; selbst der Kopf des Priesters ist nicht exakt durchgearbeitet. Auch auf die Modellierung des Gesichtes und der Hände der Anna könnte in diesem Zusammenhang hingewiesen werden. Immerhin entspricht der Gesamtcharakter des Reliefs so vollkommen dem Stil Orcagnas, dass demgegenüber der mögliche Anteil eines Schülers nicht entscheidend ins Gewicht fällt.

Geburt Mariae.

Links neben dem Tempelgang Mariae ist die Geburt der Jungfrau (Abb. 12) angeordnet. Die Klarheit des räumlichen Gefüges ist ein entscheidendes Merkmal dieses Reliefs. Der Vorhang lässt die Distanz zu der durch Rundbogenfries und Fenster stark akzentuierten Rückwand klar ermessen. Dieser Abstand wird durch die schrägen Seitenwände und die Kopfwand des Bettes merklich betont. Dadurch, dass die Vorhänge ein wenig herabgezogen sind, wird das Zimmer zugleich in ein räumliches Hell-Dunkel gehüllt. Die Figuren sind in drei klar hintereinanderliegenden Schichten angeordnet. Die Entfernung zwischen der ersten und der zweiten Schicht wird nicht nur durch die Staffelung der Gegenstände veranschaulicht, sondern auch durch die Bewegung des rechten Armes der heiligen Anna. Die letzte Schicht wird durch die speisentragende Magd bezeichnet, die zugleich durch das schräge Hinüberblicken zu der Mutter des Neugebo-

Digitized by Google

renen dem Relief einen neuen, entschiedenen räumlichen Akzent verleiht. Die Raumwerte sind so in dieser Scene sehr bestimmt zum Ausdruck gebracht, obgleich auch für diese Darstellung die Frontalkomposition massgebend bleibt, und die Tiefenentwicklung relativ gering ist.

In der räumlichen Disposition ist die Mariengeburt den bisherigen Darstellungen überlegen. Die Umgebung wird differenzierter durchgebildet, wie es gegenüber der Anbetung offenkundig wird; denn auch hier hätte diese Tendenz leicht stärker betont werden können. Gegenüber der Geburt Christi und dem Tempelgang ist auf dem Geburtsrelief der Maria die Uebereinanderstaffelung der Figuren in ein Hintereinander umgesetzt. Das sich klärende Raumbewusstsein dokumentiert sich auch darin, dass die Entfernungen auf dem Relief der Mariengeburt deutlicher sichtbar gemacht sind. Auffällig ist weiter, dass die Figuren in steigendem Masse freiplastisch gearbeitet werden. So hebt sich der Kopf der Magd frei vom Grunde ab, während der weisende König der Anbetung noch eng mit der Fläche verbunden ist. Erstaunlich frei wirkt die Bewegung der rechten Schulter der heiligen Anna. Trotz der stark räumlichen Disposition, trotz der Negierung einer Handlung ist die Scene fest zusammengeschlossen. Die immanente Neigung zu einer symmetrischen Gliederung und die ruhige Konzentration auf die Hauptfigur, auf das Marienkind, verbindet die Glieder der Darstellung.

Der von uns hervorgehobene Fortschritt im Reliefstil Orcagnas dokumentiert sich noch in anderer Hinsicht. Der Gewandstil gewinnt neues Leben. Ueberall lässt sich ein grösserer Reichtum der Erscheinung beobachten. Das Tuch, das von der Krippe des Christuskindes noch glatt herabfällt, hängt von dem Bett der Anna reich gefaltet herunter. Ebenso ist das Kopftuch der Heiligen durch vielfältigere Faltenmotive belebt als das der Marien oder als das der Anna des Tempelganges. Das differenzierte Faltenspiel im Ellbogengelenk der Mutter steht so in Kontrast zu der noch ganz beruhigten Fläche des Aermels der Geburtsmadonna. Daneben wächst die plastische Erhebung der Einzelformen. Die Faltenstege werden schärfer herausgearbeitet, die Täler tiefer in den Marmor eingegraben. Ein Blick auf motivisch ähnliche Gewandpartien lässt diese Entwicklung klar erkennen. So kann man das Kleid der im Vordergrund sitzenden Frau mit dem Gewand der Geburtsmadonna in der unteren Partie vergleichen. Man konfrontiere den oberen Teil des Mantels der äusseren Besucherin mit dem Umhang der Anbetungsmaria. Der Künstler offenbart in der Scene der Mariengeburt zugleich eine grössere Fähigkeit, auf die stoffliche Natur des Gewandes einzugehen. Wie weich geschwungen erscheint der Mantel der weisenden Besucherin; die Schwere und Härte

Digitized by Google

des Materials ist vollkommen überwunden. Dieser Entwicklung entspricht die stärkere Betonung des Körpers unter dem Gewand. Kniee, Schenkel und Becken sind viel markanter unter dem Kleid der im Vordergrund sitzenden Frau modelliert als bei der in der Stellung ähnlichen Madonna der Geburt Christi. Der Grad plastischer Modellierung des Körpers lässt sich an der Durcharbeitung des Oberkörpers der sitzenden Frau oder des Kindes ermessen. In dieser Beziehung ist es auch charakteristisch, dass der rechte Arm der Dienerin sich im Gegensatz zu dem linken Arm des weisenden Königs vom Körper gelöst hat. Die Einzelform wölbt sich entschiedener und weicher als auf den betrachteten Reliefs. Wir haben bei der bisherigen Darstellung öfter auf motivische Uebereinstimmungen mit den übrigen Reliefs hinweisen können. Solche Beziehungen, die die Urheberschaft Orcagnas für den Entwurf bestätigen, lassen sich noch mehrfach aufdecken. Die Aehnlichkeit der Maria mit den Köpfen der Christuskinder, der Zusammenhang der rechten Hand der am Boden sitzenden Frau mit der Linken der Geburtsmadonna fällt in die Augen. Zahlreich sind die Wiederholungen im Faltenstil. Die grosse Schüsselfalte am Kleid der Maria haltenden Frau kommt schon am Mantel der Anbetungsmaria vor. Die am Boden sich hinziehenden Wellenfalten, die Zickzack- und die Schnörkelfalte sind bekannte Motive.

Die Qualität des Mariengeburtsreliefs steht nicht hinter den anderen Arbeiten zurück. Die Köpfe sind von einem so zarten und tiefen Ausdruck beseelt, dass diese Scene die bisherigen Leistungen fast übertrifft. Die Subtilität der Durchbildung kann man an dem Kopftuch der sitzenden Frau ermessen, das sich weich der Frisur anschmiegt. An solchen Einzelheiten, etwa auch an der Gestaltung der Truhe, erkennt man, wie sorgfältig Orcagna sein Handwerk auch im Kleinen geübt hat.

In der Gesamtanlage erinnert die Mariengeburt an das Predellenbild vom Tode Kaiser Heinrichs II. Doch trotz der Verwandtschaft ist ein wesentlicher Unterschied unverkennbar; das Relief ist auch in räumlicher Beziehung fest und klar gebaut. Entscheidend dafür ist vor allem die Verkettung der Schichten durch die Bewegungen der Figuren, die auf dem Predellenbild bewusst vermieden wird. Ausserdem kommt noch hinzu, dass die Gestalten jetzt stärker mit dem sie umgebenden Raum zusammen gesehen werden. Darin dokumentiert sich ein energischer Fortschritt, der es wahrscheinlich macht, dass das Relief erst nach Vollendung des Altarbildes (nach 1357) konzipiert worden ist.

Todesverkündigung.

Auf die Mariengeburt folgt an der Ostseite des Tabernakelsockels als nächstes Relief die Todesverkündigung (132) (Abb. 13),

Digitized by Google

ein Thema, das in der ersten Hälfte des Trecento sehr selten dargestellt worden ist (133). Langsam senkt sich der Engel, auf Wolken schwebend, von oben rechts herab. Maria wendet ihm nur das vergrämte Gesicht zu. Gefasst empfängt sie die Botschaft; nur in der gehaltenen Geste der rechten Hand liegt eine leise Abwehr. Ruhe und feierliche Würde sind die Kennzeichen des Reliefs, obgleich die Figuren innerlich stark beteiligt und ergriffen sind. In einer solchen Darstellung zeigt sich die ausserordentliche Fähigkeit Orcagnas, den psychologischen Gehalt einer Erzählung zu erfassen, das psychische Geschehen bildlich darzustellen. Die Todesverkündigung kann nach Auffassung und Empfindung als die reifste und zugleich klassische Leistung unter den Marienreliefs bezeichnet werden.

Der Fortschritt bestätigt sich auch in formalen Momenten (134). Der Raum ordnet sich zwar immer noch dem figuralen Aufbau unter, dem er allein Halt und Geschlossenheit verleihen soll. Aber die räumliche Disposition ist erstaunlich frei. Der Innenraum wird als Ganzes fühlbar gemacht. Die Scene ist von den Rändern abgerückt, die durch Zahnschnittleiste und den schweren schattenspendenden Vorhang besonders betont werden. Auf der rechten Seite zieht sich der Boden als leere Fläche ein Stück weit in die Tiefe, sodass er Ausdruck des realen Abstandes wird. Dann erst nimmt eine Truhe die Verbindung zur Rückwand auf. Viel bestimmter als bisher ist das Inventar im Raume angeordnet. So wird die Bank auf der linken Seite nicht mehr vollkommen in ihrer Standfläche überschnitten, wie etwa die Thronlehne auf dem Anbetungsrelief. — Die Figuren sind in Beziehung zu ihrer räumlichen Umgebung gesetzt. Das erhellt aus der Art, wie der Engel hinter dem Vorhang hervorkommt, von dem noch ein Teil seiner Flügel verdeckt wird. Die Gestalten sind in ihrer Existenz nicht beengt. Die Teile setzen sich differenzierter voneinander ab, wie es etwa bei der Banklehne und dem Madonnengewand im Gegensatz zum Anbetungsrelief beobachtet werden kann. Die Freiheit ist so gross, dass der Künstler die Scene nicht mehr parallel zur Bildebene entwickelt, sondern in Richtung der Diagonale, die von links vorn nach rechts hinten führt. Man könnte einwenden, dass das Erfüllen der Fläche mit so starker räumlicher Tendenz vor allem durch die beschränkte Figurendarstellung ermöglicht sei. Doch muss demgegenüber betont werden, dass dem Künstler hier eine sehr viel schmälere Bildfläche zur Verfügung stand, als bisher. Das Bildfeld war Hochformat, da der Eingang in das Tabernakelinnere, der sich in der Mitte der Ostseite des Sockels befindet, an den Seiten nur geringen Platz übrig liess.

Der Körper der Madonna hat an Schwere der Erscheinung gewonnen; doch ist das Gefühl für die Artikuliertheit der menschlichen

Digitized by Google

Gestalt dadurch nicht geringer geworden. Der Körper in seiner plastischen Existenz tritt mehr denn je unter dem Gewand hervor. Das wird besonders deutlich, wenn wir die Madonna mit der in der Stellung sehr ähnlichen Anbetungsmaria vergleichen. Die fast flächenhafte Wirkung des Gewandes, das sich um das rechte Bein der Anbetungsmadonna legt, ist vollkommen überwunden. Selbst gegenüber der Geburt Mariae wölben sich die Flächen stärker und weicher. Das erhellt aus einem Vergleiche motivisch ähnlicher Partien, die zugleich für den Entwurf derselben Künstlerhand sprechen. Die rechte Schulter und der Arm der Madonna lassen sich in diesem Sinn mit der äusseren Besucherin vergleichen. Mit demselben Ergebnis kann man das Knie der Maria mit dem der am Boden sitzenden Frau confrontieren. Auch auf die stärkere Modellierung des Kopfes der Todesverkündigungsmadonna mag hingewiesen werden. So ähnlich die linke Hand der Maria der Linken der Geburtsmadonna ist, so lässt auch sie die Entwicklung zu ausgesprochener Plastizität erkennen. Wie bei der Geburt Mariae dokumentiert sich auch bei der Todesverkündigung der Fortschritt in vielfältigerer und plastischerer Faltenbildung. Wieder lässt sich hier die Entwicklung besonders gut an der Gegenüberstellung von Verkündigungs- und Anbetungsmadonna ermessen; denn die Gewänder dieser Gestalten sind annähernd gleich geführt. Das Kleid, das von den Knien herabfällt, zeigt jetzt einen grösseren Reichtum an Motiven, zugleich wühlen die Faltentäler den Grund stärker auf. Für beide Momente ist auch auf die Partie unterhalb des rechten Armes hinzuweisen. Der vom rechten Schenkel herabfallende Mantel ist ein Beweis für entschiedenere Lebendigkeit und für stärkere Loslösung von der Fläche. Wenn das Kleid der Geburtsmadonna oben unbelebt gelassen ist, so legt sich bei der Heiligen der Todesverkündigung ein reich gegliedertes Tuch darüber, das in der Art wie bei der äusseren Besucherin der Mariengeburt modelliert ist. Selbst gegenüber der Mariengeburt können wir eine Fortbildung des Gewandstils beobachten. Die Faltenstege werden nicht mehr so scharf gebildet; der zeichnerische Stil ist vollkommen überwunden. Die durchgehend weichere Formbehandlung verrät die Neigung, auf die stoffliche Natur der Erscheinungen stärker einzugehen. Dass es dem Künstler gelungen ist, beweist nicht nur die Wiedergabe des Vorhangs, sondern auch die vortreffliche Gestaltung der Palme und der Engelsflügel. Die Kraft des Ausdrucks und die Klarheit der Darstellung sprechen gewiss nicht zum wenigsten dafür, dass das Relief von Orcagnas Hand ausgeführt worden ist. Das bestätigen Einzelheiten; denn der Bogenfries der Rückwand oder die Truhe sind ebenso modelliert wie die gleichen Motive auf der Mariengeburt.

Mariengeburt und Todesverkündigung rücken trotz der aufgewie-

Digitized by Google

senen Entwicklung stilistisch sehr eng aneinander. Sie gehen in ihrer Art einen entschiedenen Schritt über die erste Gruppe der Marienreliefs und über die Predellenbilder des Strozzi-Altares hinaus. Sie sind somit Repräsentanten von des Meisters Spätkunst, die durch das Verlangen nach räumlicher Konkretheit und das Streben nach Entfaltung plastischer Werte charakterisiert ist. Dieselbe Tendenz wird sich für die Malerei bei der Besprechung des Todestriumphes ergeben. Doch muss darauf hingewiesen werden, dass Entwicklung in diesem Fall nicht gleichbedeutend mit einer Steigerung der Qualität ist. Diese ist im ersten wie im letzten Relief gleich hoch. Die Erkenntnis ist wichtig für die Beurteilung der übrigen Scenen des Marienlebens.

Darstellung im Tempel.

Der Todesverkündigung entspricht auf der linken Ostseite des Sockels die Darstellung Christi im Tempel (Abb. 14). Der gewölbte Kirchenraum ist annähernd frontal entwickelt. Zwei schmale Seitenwände führen zur Rückwand, die in einer Apsis ausklingt. In der Mitte des Raumes ist ein Altar angeordnet, um den sich die Gestalten gruppieren, die wiederum auf die unbedingt notwendigen beschränkt sind. Maria und Josef begrenzen wie zwei Pfeiler die Scene. Hinter Josef, vor der glatten Fläche der Rückwand, taucht die Gestalt der Hanna auf, die gedankenvoll in die Ferne schaut. Das Wesen einer Prophetin wird dadurch charakterisiert. Neben Hanna, vor der Apsis, steht der Priester. Orcagna hat diese Figur ein wenig nach links gerückt, damit trotz ihrer zentralen Stellung ein Gleichgewicht in der Anordnung der vier Figuren nach Möglichkeit erreicht wird. Das Christuskind ist in einer schrägen, aufwärtsführenden Richtung, die durch die drei übereinandergeordneten Hände der Maria und des Priesters betont wird, in den Figurenhalbkreis eingebunden. Jetzt erhält auch die Lücke, die durch die Verschiebung des Greises aus der Mittelachse zwischen dem Priester und der Hanna entstanden ist, Sinn und Bedeutung; denn durch diesen Einschnitt bekommt der Kopf des Christuskindes einen besonderen Akzent.

Der Aufbau der Scene entspricht dem Prinzip Orcagnas. Das Relief stellt sich als eine geschlossene, symmetrische Komposition dar, in der die Hauptfigur besonders betont wird. Die Tiefenentwicklung ist hier wie auf den übrigen Reliefs gering; die Raumwerte sind dagegen auch auf der Darstellung Christi sehr bestimmt zum Ausdruck gebracht, wie allein aus der Einordnung des Kindes oder der Hanna erhellt. Auch andere Indizien bestätigen die Vermutung, dass Orcagna den Entwurf zu diesem Relief geliefert hat. Es fällt die Verwandtschaft mit der Typik des Künstlers auf, wie es vor allem der Kinderkopf und der Priester beweisen. Selbst einige Faltenmotive

Digitized by Google

veranschaulichen den engen Zusammenhang mit den übrigen Marienreliefs. Es sei nur auf einen Vergleich der Mantelpartie unterhalb des rechten Madonnenarmes mit dem entsprechenden Gewandteil der Anbetungsmaria hingewiesen. In allen Fällen dürfen jedoch nur die Motive miteinander verglichen werden. Die Art der Modellierung und die Durchbildung der Formen ist wesentlich verschieden. Die Qualität dieses Reliefs bleibt weit hinter den betrachteten Darstellungen zurück; es hat aus der Reihe eigenhändig ausgeführter Arbeiten Orcagnas auszuscheiden.

Es ist auffällig, dass die Darstellung Christi nicht durch einen Vorhang gerahmt wird, der sonst stets vorhanden war, auch wenn er motivisch nicht gefordert wurde. Das Relief macht einen durchaus unfreien Eindruck. Die Figuren wagen nicht, sich vom Grunde loszulösen, nur der Madonnenkopf bildet eine Ausnahme. Die Bewegungsfreiheit der Gestalten ist sehr gering. Das liesse sich vielleicht durch das Hochformat des Reliefs erklären; auch würde diese Eigenschaft dem Stil Orcagnas noch nicht unbedingt widersprechen, wenn es dadurch nicht zu Verunklärungen käme, die die Scene schwer lesbar machen. Man kann den organischen Zusammenhang des linken Priesterarmes, der beiden Hände der Hanna mit den zugehörigen Körpern nicht gleich klar erfassen. Die Sehbarkeit wird noch durch das Zusammenfliessen der Gewänder der Hanna und des Josef erschwert. Hart stossen die Formen im Raum aneinander, wie etwa auch die Köpfe dieser beiden Gestalten. Solche Unausgeglichenheiten der Formbildung, die leicht hätten vermieden werden können, verraten die ungeschickte Hand eines Schülers. Diesem Mitarbeiter Orcagnas fehlt weiter das Verständnis für den organischen Aufbau eines Körpers. Wohl treten bei Maria und Josef Schulter- und Armpartie ein wenig unter dem Gewand hervor; aber über die Stellung des Unterkörpers erhält man keinen Aufschluss. Dem Gewand fehlt die fliessende Bewegung. Am Madonnenmantel stehen grosse, leere Flächen neben sehr faltenreichen Partien. Wie unorganisch und unklar wirkt das Faltengewühl unterhalb des rechten Armes, genau so, wie das Gewand des Priesters, das unter dem Kinderkörper herabfällt. Die geraden Falten am Mantel der Maria und des Josef wirken wie ängstliche, unverstandene Nachzeichnungen. Denselben Eindruck erweckt der vom linken Arm der Maria herabfallende Mantel, der nach unten den Tiefenabstand nicht wahrt. Die starke Vergröberung der Formensprache ist in der Gewandbehandlung nicht zu übersehen. Das bestätigt die Art, wie die Falten am rechten Aermel des Priesters oder im rechten Ellbogengelenk der Maria modelliert sind. Durch alle diese Momente wird die Leblosigkeit der Gestalten hervorgerufen. Ein Vergleich der Madonna mit der linken Besucherin der Geburt Mariae beleuchtet ge-

Digitized by Google

rade in dieser Hinsicht den Abstand von einer eigenhändigen Schöpfung Orcagnas. — Die Köpfe der Gestalten zeigen alle den gleichen, leeren Ausdruck; sie lassen nichts von dem Sentiment ahnen, das der Meister seinen Figuren mitzuteilen verstand. Zur Steigerung der Charakterisierung trägt die vielfältige Faltenzeichnung nichts bei, die wir am Gesicht des Priesters oder des Josef beobachten können. (Dabei entspricht die Art, wie die rechte Wangenfalte des Priesters über die Nase fortgeführt wird, dem Stilgefühl Orcagnas wenig). Durch diese Häufung der Falten wird die Wirkung freier, klarer Flächen zerstört. Auffallend ist der Gegensatz zu den Köpfen der Könige oder des Josef der Geburtsscene. Die Modellierung der Gesichter verrät nicht die sorgfältige Gestaltung Orcagnas. Das bestätigt ein Vergleich des Kopfes der Prophetin mit der Maria der Geburt Christi. Auch die Bildung der Hände erscheint nicht orcagnesk. Eine kleinteilige Binnenzeichnung ist charakteristisch für die Hände des Priesters. Der Unterschied der Linken des Priesters zu der linken Hand des Josef der Geburt Christi ist erstaunlich. So zeigt also die Darstellung Christi in der Ausführung einen ausserordentlichen Abstand von den betrachteten Reliefs. Dieser Umstand erschwert die Aufgabe der entwicklungsgeschichtlichen Einreihung; doch scheint es, als ob die Scene im Gesamtaspekt der Anbetung der Könige am ähnlichsten sei.

Es wurden noch zwei Darstellungen unberücksichtigt gelassen, die sich an der Westseite des Tabernakelsockels befinden. Sie nehmen eine besondere Stellung unter den Reliefs aus dem Marienleben ein. Es scheint, als ob bei diesen beiden Scenen sogar Entwürfe Orcagnas in Frage gestellt werden könnten.

Sposalizio.

Die Darstellung des Sposalizio (Brogi 10766) wird oben und auf den Seiten von einem Vorhang gerahmt, der dicht hinter den Figuren herabfällt. Dadurch wird eine illusionistische Auflösung des Hintergrundes unmöglich gemacht, ähnlich wie bei der Anbetungsscene. Unschön wirkt es allerdings, dass der Vorhang auf der linken Seite soviel länger herabgezogen ist als auf der rechten. Maria und Josef stehen einander gegenüber vor dem Priester, der in reiner Faceansicht die Mittelachse des Reliefs betont. Wie Maria von einer Freundin begleitet wird, so steht neben Josef einer der Freier. Doch kommen diese Gestalten kaum zur Wirkung, weil sie fast vollkommen von Maria und Josef verdeckt werden. Die Symmetrie des Aufbaues ist auch noch gewahrt, wenn hinter dem Priester zwei Figuren auftauchen. Dann aber wird das Gleichgewicht gestört. Der Akzent wird auf die linke Reliefseite verschoben; denn hier sind neben Josef noch zwei weitere Gestalten angeordnet. In der vorderen Schicht zerbricht

Digitized by Google

einer der Freier seinen Stab. Er wendet sich vollkommen von der Scene ab, sodass er wie isoliert erscheint, ein Moment, das den Eindruck kompositioneller Geschlossenheit sehr beeinträchtigt (135). Hinter ihm hat einer die Hand zu dem symbolischen Schlag auf den Rükken des Josef erhoben. Der Raum ist hier so eng, dass die Bewegung an Bedeutung verliert, zumal die Hand nicht vollkommen freiplastisch gearbeitet ist, sondern noch mit dem Vorhang zusammenhängt. Im Gegensatz zu der Fülle auf der linken Seite wirkt die leere Fläche hinter der Maria sehr störend. Der Eindruck einer empfindlichen Lücke konnte auch durch das Motiv des Vorhangs nicht gemildert werden, der, ganz unbegründet, lebhaft nach links herüber zu wehen scheint. Wie anders wirkt die Leere hinter dem König der Anbetung, wo sie zur Verdeutlichung des Herannahens betont werden durfte, da der Scene kein symmetrisches Schema zu Grunde lag. Der Vorgang des Sposalizio ist nicht unbedingt deutlich dargestellt. Zwar führt der Priester die Rechte der Maria der Hand des Josef entgegen; aber wir können nur ahnen, dass der Bräutigam den Ring zwischen den Fingern hält. Das Symbol der Handlung bleibt unsichtbar. Der unausgeglichene, verunklärende Aufbau des Sposalizio steht in fühlbarem Kontrast zu den vollendeten Kompositionen der betrachteten Werke des Künstlers. Nimmt man dennoch einen Entwurf des Meisters für diese Darstellung an, so wird jedenfalls ein Schüler die Komposition durch ungeschickte Uebertragung in das Relief nicht unwesentlich verändert haben.

In der Körperdarstellung unterscheidet sich der Stil des Reliefs sehr markant von dem Orcagnas, wie es die Gestalt des Josef beweist. Ausgesprochen schlanke Proportionen kennzeichnen diese Figur. Die Tektonik des Körpers wird vollkommen unter dem Mantel verhüllt. Die Tendenz zu organischer Auffassung des Körpers kommt auch bei der Gestalt der Maria nicht zum Ausdruck, der noch dazu jede Standfestigkeit fehlt. Zur Vermeidung eines solchen Eindruckes lässt Orcagna stets den Fuss einer Gestalt vortreten. (Vergleiche z. B. die äussere Besucherin der Mariengeburt oder den Paulus des Strozzi-Altares). Bei dem Priester des Sposalizio ist dies Prinzip angewandt worden; aber die Wirkung zeigt, dass die Uebernahme des Motives allein nicht genügt. Auch die Stellung des Stabbrechenden ist sehr unbestimmt wiedergegeben. Es fehlt dieser Figur eine feste Basis unter den Füssen, da der linke Fuss vor dem Vorhang, den wir als Hintergrund empfinden, angeordnet ist. Gerade bei dieser Figur wirkt es besonders empfindlich, dass der Körper jeder schärferen Akzentuierung entbehrt. In einer lässigen Kurve lässt sich die Bewegung ablesen, da weder die Beugung im Oberkörper noch die Biegung des linken Armes noch der Ansatz des Schenkels betont sind. Die Bewe-

Digitized by Google

gung des linken Knies, das stark gebeugt erscheinen müsste, wird verhüllt. Die Wiedergabe des rechten Armes ist unnatürlich; denn bei der Haltung der Hand und bei den am Aermel sich bildenden Falten müsste der Ellbogen plastisch sichtbar werden. Wie straff ist dagegen bei annähernd gleicher Bewegung der rechte Arm des Michael auf dem Altarbild durchorganisiert! Das alles hat zur Folge, dass die Bewegung des Stabbrechenden an Intensität und innerer Spannkraft verliert. Der Gewandstil steigert den schwächlichen Eindruck des Reliefs. Grosse leere Flächen stehen in unschönem Konstrast neben dichtgedrängten Faltenpartien. Die Führung der Falten verläuft schwunglos und unprägnant; es fehlt die spröde Gratigkeit und häufig auch die für Orcagna so typische winklige Brechung der Faltenzüge.

Neben all diesen Momenten spricht die lässige Ausführung des Reliefs gegen die Autorschaft Orcagnas. Sehr sorglos ist der Kopf des Schlagenden modelliert. Die Gesichter der hinter dem Priester stehenden Gestalten sind nur ganz flüchtig ausgeführt. Der Bart des Linken ist überhaupt nicht durchgebildet. Ein Vergleich der Haartracht des Josef mit der der Könige beleuchtet den Unterschied zwischen Schüler- und Meisterarbeit. Ebenso widerspricht die Durchbildung der Hand, die den linken Arm des Josef berührt, Orcagnas Art. Die Frage, zu welcher Gestalt diese Hand gehört, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Allein solch eine Verunklärung ist ein Beleg dafür, dass Orcagna die Ausführung einem Schüler überlassen hat. Die Art, wie die Linke des Stabbrechenden vollständig roh gelassen ist, steht im Widerspruch zu der subtilen Durchbildung der linken Hand der äusseren Besucherin auf der Mariengeburt, die die gleiche Funktion hat. (Ebenso vergleiche man die rechte Hand der Maria mit der Linken der Geburtsmadonna!) Zum Schluss muss noch betont werden, dass dies das einzige von den acht kleinen Marienreliefs ist, an dem wir Farbenspuren entdecken. (Man vergleiche den Goldsaum am Mantel des Josef!).

Verkündigung.

Wie bei der Darstellung des Sposalizio kann auch bei dem daneben angeordneten Relief der V e r k ü n d i g u n g (Alinari 2339) ein Entwurf Orcagnas in Frage gestellt werden. Das Motiv des rahmenden Vorhangs, das den Scenen zu einer möglichst in sich geschlossenen Wirkung verhelfen sollte, ist bei der Verkündigung der Geburt Christi fortgelassen. Das Relief wird nur von einem im oberen Teil unverhältnismässig breiten Rahmen umgeben, der vielfältig überschnitten wird. Die Scene ist vor neutraler, blauer Rückwand dargestellt. Ein Raum, der den festen Zusammenschluss der Scene noch hätte ermög-

Digitized by Google

lichen können, ist nicht angedeutet. Die Figuren sind so geordnet, dass der Engel die linke, die Madonna die rechte Reliefhälfte füllt. Das Schwergewicht liegt auf der Seite der Maria. Die massiv gebaute Bank, deren Stellung man kaum räumlich interpretieren kann, trägt vor allem zu dieser Gleichgewichtsstörung bei. Noch dazu überragt die Madonna, die im Gegensatz zu der annähernden Profilstellung des Engels in ausgesprochener 3/4-Ansicht gegeben ist, den Engel sehr entschieden. Hart ist sie an den oberen Bildrahmen herangerückt, sodass dem Kopf jede Bewegungsmöglichkeit nach rückwärts fehlt. Das lässt den Aufbau unfrei erscheinen. Die Gesamtordnung des Reliefs wirkt nicht sehr glücklich, wie es besonders ein Vergleich mit der thematisch verwandten Todesverkündigung beleuchtet, die sich als eine geschlossene, ausgeglichene Komposition darstellt, die die Grenzen des Bildfeldes wahrt. Die Todesverkündigung stellt nun freilich einen Höhepunkt in der Entwicklung dar; doch das Ergebnis eines Vergleiches mit der Anbetung oder der Geburt Christi wird ebenso negativ sein. Gegenüber der strengen Gesetzlichkeit dieser Reliefs erscheint der Aufbau der Verkündigung zufällig und ungeschickt.

Da wir in dieser Scene noch nicht die Geschlossenheit der Komposition empfinden, da der Aufbau noch fast völlig im Bann der Fläche steht, könnte man geneigt sein, in der Verkündigung die früheste plastische Arbeit Orcagnas zu erblicken. Dem scheint jedoch der Formcharakter der Darstellung zu widersprechen. Die Körper in der Gesamterscheinung wirken kubischer und schwerer als auf den ersten Reliefs. Die Jungfrau erinnert eher an den Typ der Todesverkündigungsmadonna als an die Anbetungsmaria. Voluminöser und mächtiger erscheint der Engel im Gegensatz zu dem knienden König. Alle Glieder haben eine völlige, runde Form. Die in der Stellung ähnliche Gestalt des Joachim auf dem Tempelgang wirkt neben dem Verkündigungsengel flächenhaft. Das Gefühl für das Struktive des Körpers ist jedoch trotz der plastischen Gesamtwirkung hier nur wenig ausgeprägt. Die Artikulation ist nicht besonders scharf; die Kniee der Madonna treten kaum hervor. Anders ist die Wirkung schon bei der frühen Anbetungsmaria. Die Stellung der Beine der Madonna wird nicht sichtbar; denn das Gewand ist nicht zwischen den Beinen eingesenkt wie bei der sitzenden Frau der Geburt Mariae. Die Bewegung des Engels bedingt eine schärfere Akzentsetzung, aber dadurch wird der plumpe, massige Eindruck der Erscheinung nicht gemildert. Wieviel mehr Grazie und Beweglichkeit besitzen die Engel des Altarbildes oder jener der Todesverkündigung! Unverständlich erscheint das zurückfliegende Haar des Engels, der sich schon auf dem Boden niedergelassen hat. Auch der Gewandstil beleuchtet den Abstand von einem sicheren Werk Orcagnas und schliesst die Möglichkeit aus, in dem Relief ein Frühwerk

Digitized by Google

zu erkennen. Trotz eines zeitlichen Zwischenraumes konnte der Mantel der Anbetungsmaria mit dem der Todesverkündigungsmaria in den Motiven leicht verglichen werden. Doch trotz der ähnlichen Stellung der Maria der Verkündigung zeigt die Faltenbildung keine Uebereinstimmung mit jenen Gewändern. Vollkommen verschieden ist die Mantelpartie, die von den Knien herabfällt, gebildet. Es fehlt auch jene scharfe, betonte Schnittfalte, mit der dieser Teil am Boden auffällt. In der Fülle der Faltenbildungen ähnelt das Gewand der Madonna schon den späten Schöpfungen Orcagnas. Diesen Arbeiten rückt das Relief auch in der Art der Gewandmodellierung nahe. Das vom linken Knie der Madonna herabfallende Gewand erinnert in der Behandlung eher an die ähnliche Partie am Kleid der Todesverkündigungsmaria als an den entsprechenden Gewandteil der Anbetungsmadonna. Jene Falten, mit denen die Mäntel am Boden aufschlagen, sind jetzt tief in den Stein eingegraben, wie es etwa die Falte unter dem rechten Bein des Engels bestätigt. Wenn der Mantel der Madonna sich am Boden ausbreitet, so ist er in hohen, weiten Wellen geschwungen, die sich frei vom Boden loslösen. Wie zurückhaltend ist die Kurvenbewegung am Gewand der Anbetungsmaria, selbst noch am Kleid der sitzenden Frau der Geburt Mariae, und wie eng schmiegen sich diese Teile dem Grunde an! Doch es klafft eine Diskrepanz zwischen dieser sehr fortschrittlichen, plastischen Behandlung des Gewandes und der betonten zeichnerischen Haltung einzelner Faltenkomplexe, die hier sogar stärker als in den frühesten Reliefarbeiten des Meisters spricht. So erinnert die Mantelpartie, die sich über den Schoss der Maria legt, in der linearen und scharfen Bestimmtheit der Formengebung noch entschieden an jenen Teil des Mantels, der vom linken Arm des Paulus auf dem Strozzi-Altar herabfällt.

Wenn die Komposition die Verkündigung als ein Frühwerk unter den Marienreliefs erscheinen lassen könnte, so erinnert die Formbehandlung teils an den Spätstil Orcagnas, teils an den Charakter des Strozzi-Altares. Sie nimmt jedoch keine eindeutige Stellung zwischen den frühen und den reifen Arbeiten des Meisters am Tabernakel ein. Diese Inkonsequenz legt es nahe, in der Verkündigungsscene die Arbeit eines Gehilfen zu vermuten. Das scheinen auch die einfachen morellianischen Indizien zu bestätigen.

Der Kopftyp der Maria stimmt nicht mit dem der Geburts- oder Anbetungsmadonna überein. Das Gesicht der Verkündigungsmadonna ist allzu gleichmässig geformt; es verliert dadurch auch den Ausdruck kraftvoller Schönheit. Die rechte Hand der Maria könnte mit der Rechten der Geburtsmadonna verglichen werden, die in ähnlicher Stellung gegeben ist. Wie unprägnant setzen sich aber auf dem Verkündigungsrelief die einzelnen Glieder voneinander ab; eine flache,

Digitized by Google

ruhige Führung der Linie ist entscheidend. Selbst die Flügelzeichnung des Engels unterscheidet sich von der Formbehandlung der Engelsflügel des Strozzi-Altares; die Durchorganisierung wirkt kleinlich und unlebendig.

Die Qualität der Verkündigung bleibt weit hinter den anderen Reliefs zurück. Eine starke Vergröberung der Formensprache ist nicht zu übersehen. Gesicht und Hände des Engels sind sehr flüchtig ausgeführt. Für die grobe Art der Faltendurchbildung sei auf das Gewand im rechten Kniewinkel des Engels oder auf den Mantel unter dem rechten Bein hingewiesen. Das Kopftuch der Madonna ist nicht durch Faltenmotive belebt; auch fehlt hier das knapp hervortretende Schleiertuch. Das alles sind Kennzeichen einer weniger subtilen Durchbildung.

Sposalizio und Verkündigung nehmen eine Sonderstellung ein, da sie sich nicht nur durch die sorglosere Ausführung, sondern auch durch Härten in der Komposition von den echten Werken des Künstlers unterscheiden. Durch diese Momente rücken die beiden Reliefs eng zusammen. Entwürfe Orcagnas für Sposalizio und Verkündigung könnten nach der sehr unausgeprägten räumlichen Erscheinung der Reliefs nur im Zusammenhang mit den frühen Tabernakelarbeiten des Meisters entstanden sein.

Das grosse Relief der Ostseite des Tabernakels (Abb. 15) schildert die letzten Scenen aus dem Leben der Maria, im unteren Teil den Tod (136), im oberen die Gürtelspende (137). Zu dem ehemaligen Eindruck dieser Scene muss die Farbe hinzugedacht werden, die noch zahlreiche Spuren hinterlassen hat (138). Das Kolorit der Gürtelspende scheint allerdings ruhiger gewesen zu sein als das des Marientodes, wohl aus Rücksicht auf die blaue, grüne und goldene Grundierung des Hintergrundes und auf die farbige Auslegung der Mandorla.

Marientod.

Bei dem Marientod taucht dasselbe Problem wie bei den beiden zuletzt besprochenen Reliefs auf. Auch hier erweckt die kompositionelle Anlage der Darstellung schon Zweifel an der Autorschaft Orcagnas. Die Scene wird rechts und links durch Tabernakelsäulen, oben und unten durch zackige Felsvorsprünge gerahmt. Sie ist vor glatter Rückwand dargestellt. Auf eine Vergegenwärtigung des Raumes wird kein Wert gelegt. Die Ordnung der Figuren bedingt nur in geringem Masse einen räumlichen Eindruck. Zwar erscheint die Uebereinanderreihung der Gestalten der beiden ersten Schichten infolge des ansteigenden Geländes berechtigt, aber für das Hinaufrücken der dritten und vierten Figurenschicht ist keine reale Vorbedingung

Digitized by Google

massgebend. Hier wird das Hintereinander nur der Sichtbarkeit halber in ein Uebereinander umgesetzt. Die hinteren Gestalten erscheinen auch nicht durch eine Verringerung des Masstabes von den vorderen abgerückt. (Vergleiche vor allem die rechte und die linke Seite!) In der Mittelgruppe, die hinter dem parallel zur Bildebene eingestellten Sarkophag angeordnet ist, arbeitet der Künstler mit stark illusionistischen Mitteln, wie Ueberschneidungen und Verkürzungen. Aber durch die Fülle sind die Figuren in ihrer Existenz beengt, und die räumlichen Motive kommen nicht zu freier und klarer Entfaltung. Die Eigenart dieser Komposition tritt klarer im Vergleich mit dem giottesken Marientod im Kaiser Friedrich-Museum hervor. Die Uebereinstimmungen ikonographischer und formaler Motive sind mannigfaltig; aber das Tafelbild ist von einem viel stärkeren Raumwillen erfüllt als das Relief. In der Gruppierung der Reliefgestalten offenbart sich der Sinn des Künstlers für symmetrische Gliederung. Doch die Fülle der Gestalten verhindert eine schärfere Akzentsetzung, sodass die Figur Christi als eine der Hauptgestalten nicht besonders hervorgehoben wird. Sichtbarmachung der räumlichen Situation, bewusste Beschränkung der Figurenzahl um äusserster Klarheit willen, scharfe Akzentsetzung sind Merkmale des Reliefstils Orcagnas. Alle diese Momente fehlen aber auf dieser Darstellung.

Auch in der Bildung der Gestalten erkennen wir nicht Orcagnas Schönheitsideal. Kleine Köpfe sitzen auf langen, schlanken Körpern. Einzelne Gestalten des Marientodes sind heftig bewegt, wie vor allem der Apostel, der hinter dem die Rechte der Maria haltenden Heiligen steht. Beide Momente erscheinen wie eine Gotisierung der Formensprache des Meisters. Die Tektonik des Körpers wird vollkommen vom Gewand verhüllt. Kaum werden die Schultern angedeutet. Es fehlt den Gestalten an entschiedener Standfestigkeit. Die drei männlichen Gestalten im Vordergrund mögen vor allem als Beweis für die bisherige Definition des Figuren- und Gewandstiles dienen. Der Faltenstil zeichnet sich durch betonte Gratigkeit und Schnittigkeit aus. Alle diese Momente könnten uns in dem Relief ein Frühwerk des Meisters vermuten lassen, wenn nicht die Häufung der Faltenmotive der späten Entwicklungsstufe des Künstlers entsprechen würde. Aber auch in diesem Punkt fällt der Abstand von den echten Spätwerken auf. Die Faltendichte des Marientodes wirkt übertrieben und erscheint häufig garnicht motiviert. (Man beachte das Gewand Christi oder das der Maria, die Aermel oder die am Boden sich stauenden Teile der Gewänder.) Die Fülle der Faltenmotive schliesst im Gegensatz zu den Arbeiten Orcagnas die Möglichkeit aus, die einzelnen Motive plastisch herauszuarbeiten. Eine verhältnismässig unplastische, zähe und minutiöse Modellierung ist nicht nur für die Gewänder, son-

Digitized by Google

dern auch für die Gesichter und die Haartrachten charakteristisch. Abweichend von dem Stil Orcagnas ist die Vorliebe für perspektivische Zeichnung, wie wir sie bei jenen Klagenden hinter dem Sarkophag oder bei der zweiten Figur der zweiten rechten Schicht beobachten können.

Noch ein sehr wesentliches Moment spricht gegen die Autorschaft Orcagnas. Es interessiert den Meister des Marientodes vor allem die Physiognomik der Klagenden. Das Mienenspiel soll zum Reflex der inneren Erregung werden. Trotz der nachdrücklichsten Belebung der Gesichter gelingt es dem Künstler nicht; denn er vermag nur die äusseren Zeichen des Schmerzes darzustellen. Durch diese oberflächliche Art der Charakterisierung erklärt es sich, dass alle trauernden Köpfe im Grund denselben Ausdruck zeigen. Orcagnas Figuren erscheinen stets gehalten im Schmerz, aber differenziert im Ausdruck, wie ein Blick auf die Verzweifelten der Navicella, auf die Trauernden des Kaisertodes und auf die Todesverkündigungsmadonna bestätigt. Die innere Ergriffenheit dieser Gestalten vermag den Beschauer zu fesseln, nicht aber die äusserliche Erregung der Apostelköpfe des Marientodes. Ebenso wenig verstand es der Meister dieses Reliefs, den ruhigen Gestalten einen individuellen Ausdruck zu verleihen. Es überrascht die gleichartige Bildung dieser Köpfe. (Man vergleiche den Kopf Christi mit dem im Vordergrund zu äusserst rechts angeordneten Manne und mit dem Apostel, der auf der linken Seite das Bahrtuch hält.) Der Gegensatz zu den Charakterisierungsmöglichkeiten Orcagnas erhellt aus einem Vergleich mit den Figuren der Anbetung. Da der Marientod weder in geistiger noch in formaler Beziehung die Qualitäten des Reliefstils Orcagnas besitzt, hat er aus der Reihe eigenhändiger Arbeiten des Künstlers auszuscheiden (139).

Nur ein Kopf des Marientodes (Abb. 16) scheint in dieser Hinsicht eine Ausnahme zu bilden. Wir denken an die Gestalt, die zu äusserst rechts in der zweiten Schicht angeordnet ist, und die seit alter Zeit als Bildnis Orcagnas angesprochen wurde. Die Stilkritik scheint die Aussage der Quellenberichte zu bestätigen; denn dies ist der einzige Kopf des Reliefs, der nicht die typische Physiognomik der anderen, contemplativen Gestalten des Marientodes zeigt. Wir entdecken hier mancherlei individuelle Eigentümlichkeiten, die uns in diesem Kopf ein Porträt vermuten lassen. Charakteristisch sind die besondere Form des Ohres, der stark herabgezogene Mund, die Bildung der Nase und die Barttracht, Momente, die den Kopf auch von der Typik der männlichen Köpfe Orcagnas unterscheiden. Entscheidend für eine eigenhändige Arbeit des Meisters ist die plastische und weiche Modellierung des Gesichtes, die diesen Kopf entschieden von der flachen Bildung der übrigen Köpfe abrücken lässt. Die Backenknochen treten hervor, die Wange ist als leicht eingefallen charakterisiert, das

Digitized by Google

Kinn wölbt sich energisch, die Augen liegen in einer reich abgestuften Umgebung. Selbst die Falten, die sich infolge der Beugung des Kopfes bilden, sind wiedergegeben. Diese Gestaltung gibt dem Kopfe einen bedeutenden plastischen Inhalt, verleiht ihm durch das leise Spiel von Licht und Schatten einen lebendigen Ausdruck. Bezeichnend für die Modellierung Orcagnas ist die Bildung des linken Auges. Es zeigt die typische, schwungvolle Führung des Oberlidrandes, eine Linie, die nochmal in der oberen Lidfalte wiederholt wird. (Man vergleiche das Auge der inneren Besucherin der Mariengeburt und das des Dudelsackspielers des Strozzi-Altares.) Der Kopf ist grösser und breiter gebildet als die übrigen Köpfe des Marientodes, wie es ein Vergleich mit der darunter angeordneten Figur bestätigt. Das spricht für eine nachdrücklichere Betonung dieser Figur, wie es bei einem Porträt verständlich erscheint. Die Hervorhebung wird dadurch ermöglicht, dass der Gestalt eine verhältnismässig grosse Fläche eingeräumt wird. (Man vergleiche dagegen die Ordnung auf der Gegenseite). Es ist sehr wohl möglich, dass Orcagna sich in dem Relief des Marientodes die eigenhändige Ausführung seines Porträts vorbehalten hat.

Gürtelspende.

Gleich auf den ersten Blick erkennen wir in der Gürtelspende viel mehr von dem Charakter des Stils Orcagnas. Die Mittelachse der Reliefläche wird durch die in einer Mandorla thronende Madonna betont, die auf jeder Seite von drei Engeln begleitet wird. Während das untere und das obere Engelspaar die Mandorla tragen, umschwebt das mittlere die Jungfrau musizierend. Die Symmetrie in der Anordnung dieser Gestalten wird durch leise Verschiebungen in der Stellung und durch Abwechslung in der Gewandführung gelockert. Das verleiht der Komposition den Eindruck grösserer Natürlichkeit. Die Madonna reicht dem unten links knienden Thomas den Gürtel. Einzelne Bäume halten dieser Figur auf der rechten Seite das Gleichgewicht. Die Komposition des Reliefs entspricht dem Aufbau der Mittelgruppe des Strozzi-Altares, nur mit dem Unterschied, dass in der Gürtelspende die räumlichen Werte zum Ausdruck gebracht sind. Die Madonna wird nicht nur planimetrisch von der Mandorla umschlossen wie der Christus des Altares, sondern sie ist auch räumlich in sie hineingeschoben. Wie deutlich ist auf dem Relief allein das Motiv des Sitzens zur Erscheinung gebracht! Die Madonna reicht das Symbol im Gegensatz zum Altargemälde aus einer hinteren Schicht in eine vordere. Betont wird das Vor und Zurück im Relief noch durch die Armstellung der Engel. Dieser Umbildung eines flächenhaften Stiles begegnen wir hier nicht zum ersten Mal; es ist dies eine für den Reliefstil Orcagnas typische Erscheinung.

Digitized by Google

Auch über die Komposition hinaus sind bei der Gürtelspende die Beziehungen zum Stil Orcagnas evidenter als bei dem Marientod. Einzelerscheinungen sollen zunächst diese Aussage bestätigen. Wie verwandt ist der Dudelsackspielende Engel mit dem Michael der Gerichtsscene oder mit dem Todesverkündigungsengel. Der Thomas erinnert an den Petrus des Altarbildes; Arm- und Handstellung lassen sich bis in die Einzelheiten vergleichen. Der obere Teil des Marienmantels ist ähnlich wie der Umhang der äusseren Besucherin der Mariengeburt geführt; der untere Teil erinnert in manchen Partien an das Gewand der Todesverkündigungsmadonna. Der Reichtum des Faltenwerks stellt das Relief auf die Stufe der Spätwerke. Dem entspricht die Freiheit in der Gewandbehandlung, die eine unbedingte Beherrschung der Technik voraussetzt. Wie schwungvoll ist das Gewand des unteren linken Engels bewegt, wie frei flattert der Mantel des Thomas! Der späten Datierung entspricht die plastische Bestimmtheit in der Durchorganisierung der Gestalten, die auch die für Orcagnas Stil typischen Proportionen besitzen. Diese Momente lassen sich an der Gestalt des heiligen Thomas und an dem Dudelsackspieler besonders gut beobachten. Sehr aufschlussreich ist in dieser Hinsicht auch ein Vergleich der Madonna mit der sitzenden Frau der Mariengeburt.

Das Relief, das auf der Stufe der Spätwerke steht, ist der Mariengeburt besonders verwandt. Der Stil der Todesverkündigung scheint in der weichen und malerischen Modellierung schon darüber hinauszugehen. Zwar entdecken wir in der Gürtelspende nicht die räumliche Bestimmtheit, die die späten Reliefdarstellungen auszeichnet; doch erklärt sich die stärkere Abstraktion daraus, dass der Vorgang zum Teil in einer überirdischen Sphäre spielt.

Die klare Disposition des Reliefs und die plastische Durchbildung der Formen lassen vermuten, dass die Gürtelspende auch von Orcagna ausgeführt ist. Das scheinen Einzelmomente zu bestätigen; denn in der Ausführung des Dudelsackspielers oder des Engels links unten offenbaren sich vollkommen die Qualitäten einer eigenhändigen Arbeit des Meisters. Die Hände der Gestalten zeigen in Formengebung und -behandlung eine auffällige Aehnlichkeit mit den Händen der Figuren des Strozzi-Altares. Trotzdem hegen wir Zweifel, ob Orcagna hier allein tätig gewesen ist. Die beiden oberen Engel wirken steif in der Bewegung und sind nicht sehr präzise durchgebildet; der Kopf des Rechten ist äusserst grob modelliert. Noch dazu fällt in der Gewandbehandlung des linken Engels eine Aehnlichkeit mit jenem Apostel des Marientodes auf, der auf der rechten Seite das Bahrtuch hält. Auch vergleiche man den Mantel des rechten untersten Engels und den Aermel des Thomas mit dem Gewand dieser Figur. Das Madonnengewand der Gürtelspende erscheint sehr kleinteilig in der Durchbildung

Digitized by Google

und erinnert an die Art des Meisters des Marientodes. So glauben wir, dass die Anlage des Reliefs und ein Teil der Ausführung gewiss auf Orcagna zurückgehen, dass aber die Vollendung einem Gehilfen überlassen blieb, der kurz darauf den Marientod, abgesehen von jenem Porträtkopf, wohl nach einem Entwurf Orcagnas ausführte (140).

Die drei theologischen Tugenden.

Zahlreiche Reliefs, die Einzelgestalten von Tugenden oder von Heiligen darstellen, sind noch am Tabernakelsockel verstreut. Zwischen den Marienscenen der Süd-, West- und Nordseite sind die drei theologischen Tugenden angebracht (141). Anbetung der Könige und Geburt Christi werden durch die Gestalt der Caritas (Abb. 17) getrennt, die durch die Attribute des flammenden Herzens und der Flammenkrone und als stillende Mutter gekennzeichnet ist. Es ist kein Zufall, dass Orcagna dieses sehr persönliche Motiv der Mutter zur Charakterisierung wählte (142). Es gab ihm die Möglichkeit, der Caritas einen gesteigerten, seelischen Ausdruck zu verleihen. Diese Gestalt, die ganz von Güte durchdrungen erscheint, ist wohl eine der tiefstempfundenen Figuren des Tabernakels.

In der Formensprache dieser Gruppe ist eine unbedingte Aehnlichkeit mit der Madonna und dem Christuskind des Anbetungsreliefs erkennbar. Sehr aufschlussreich ist in dieser Beziehung auch ein Vergleich des Gewandes der Caritas mit dem Mantel Christi auf dem Strozzi-Altar. Die Ausführung der Tugend ist von sehr bestimmter und sehr zarter Art, so dass diese Darstellung sich würdig den eigenhändigen Arbeiten des Meisters anreiht.

Die Caritas besitzt den Charakter eines Frühwerkes. Es treten noch nicht alle Teile des Körpers in gleicher plastischer Klarheit hervor. Verhältnismässig flächenhaft ist die Wirkung der Gewandpartie, die vom rechten Knie nach vorn herabfällt. Eine gleiche Erscheinung können wir bei der Maria der Anbetung beobachten. Der Faltenstil zeigt scharfe Brechungen und besitzt jene zeichnerische Schärfe, die für die Frühwerke entscheidend ist. Es fehlt dem Gewand noch der weiche Fluss der späteren Schöpfungen. Auch in der Durchbildung des Kopfes behält die Linie noch einen bedingten Wert. Schliesslich scheint die unsichere Art, wie das Kind auf dem Schoss der Mutter steht, unsere Datierung zu bestätigen. Die Caritas kann nur in engem Zusammenhang mit der Anbetung entstanden sein.

Zwischen dem Tempelgang der Maria und der Mariengeburt ist die Fides (Abb. 18) angeordnet, die die Attribute des Kreuzes (143) und des mit der Patene überdeckten Kelches in den Händen hält. Wie die Caritas ist die Fides, auf einer Bank sitzend, in Face-Ansicht dargestellt. Durch die ähnliche Anordnung und durch mancherlei Uebereinstim-

Digitized by Google

rungen, vor allem im Faltenstil, wird ein Vergleich beider Gestalten sehr erleichtert. Bei einer solchen Gegenüberstellung treten die Unterschiede klar hervor und beweisen, dass ein entschiedener zeitlicher Abstand zwischen beiden Figuren besteht. Die Einordnung der Gestalten in das Bildfeld ist vollkommen verschieden. Bei der Fides wird der Reliefraum nischenartig vertieft, so dass das Spiel von Licht und Schatten eine entscheidende Bedeutung erhält. Diese Momente bedingen eine bestimmtere räumliche Wirkung als bei dem ersten Relief. Die Figur ist nicht mehr so unbedingt an die Fläche gebunden; im Gegensatz zu der Caritas stossen die Arme und das linke Knie frei in den Raum vor. Es entspricht der Befreiung von flächenhafter Gebundenheit, dass der Sockel stärker herausgearbeitet ist, dass die Bank sich entschiedener vom Rahmen absetzt als bei der ersten Darstellung. Die Fides hat an Plastizität der Erscheinung gewonnen. Viel markanter tritt der Unterkörper unter dem Gewand hervor, obgleich diese Gestalt im Gegensatz zu der Caritas noch einen schweren Mantel trägt. Alle diese Momente bewirken, dass das Motiv des Sitzens sinnfällig zur Erscheinung kommt. Der grössere Reichtum in der Gewandbehandlung ist ein wesentliches Merkmal des Spätstils Orcagnas. In dieser Beziehung ist es charakteristisch, dass die Caritas, ein Frühwerk des Meisters, noch keinen Mantel trägt (144). Er hätte ein allzu reiches Faltenspiel bewirkt. Die Modellierung der Gewänder der Fides ist der Art des Mariengeburtsreliefs besonders ähnlich. Die lockere Behandlung der Todesverkündigung ist hier noch nicht erreicht. Damit ist zugleich die Entwicklungsstufe bestimmt, auf der die Fides steht. Die Qualität der Ausführung beweist, dass wir in der Fides eine eigenhändige Arbeit Orcagnas zu erblicken haben.

Die Spes (Brogi 10773), die zwischen Verkündigung und Sposalizio angeordnet ist, wendet sich der am Rahmen schwebenden Krone zu (145). Sie scheint eine Zwischenstellung zwischen Caritas und Fides einzunehmen. Die Freiheit der Gestaltung, wie sie sich in der Fides offenbart, ist nicht erreicht. Die Figur ist nicht so entschieden in die Nische aufgenommen; der Körper, vor allem der Unterkörper, ist unter dem Gewand weniger fühlbar gemacht. Einen Fortschritt erkennen wir dagegen gegenüber der Caritas. Bei der Spes ist die Stellung des linken Beines und Fusses leichter ablesbar. Das Gewand zwischen den Beinen ist weicher eingesenkt, sodass die noch verhältnismässig flächenhafte Erscheinung der gleichen Gewandpartie der Caritas vollkommen überwunden wird. Auch der Teil, der vom rechten Knie nach vorn herabfällt, ist jetzt durch eine Senkung leise belebt. Trotz der Aehnlichkeit des Faltenmotives über dem rechten Schenkel der Tugenden wird ein Unterschied deutlich; diese Falten schmiegen sich bei der Spes viel weicher der Form des Körpers an. Ein Vergleich der

Digitized by Google

rechten Arme mag noch einmal den Fortschritt in der plastischen Durchbildung beleuchten.

Die klare Erkenntnis der entwicklungsgeschichtlichen Stellung dieser Figur legt die Vermutung nahe, dass in der Spes eine Originalarbeit des Meisters erhalten ist. Diese Auffassung wird jedoch durch einzelne Momente widerlegt. Wie schwerfällig und unlebendig erscheint einmal die Behandlung des Gewandbausches! Dann entspricht der runde, völlige Typ des Gesichtes nicht dem Ideal Orcagnas. Die andersartige Bildung des Ohres und seine unpräzise Ausführung zeugen ebenso gegen die Autorschaft des Meisters. Die Modellierung der linken Hand und des Haares beleuchtet klar den Abstand von eigenhändig ausgeführten Werken. In dieser Beziehung ist auch ein Vergleich der groben Profilierungen der Bank mit den gleichen, sehr fein ausgeführten Motiven auf dem Relief der Caritas aufschlussreich. Bei der Darstellung der Spes war ein Gehilfe am Werke, der sich jedoch sehr getreu an den Entwurf gehalten hat.

Die vier Kardinaltugenden.

Die vier Kardinaltugenden befinden sich an den vorspringenden Ecken des Sockels. An der Süd-Ost Ecke ist die Temperantia (Abb. 19) angeordnet, die durch den Zirkel gekennzeichnet wird (146). Unzweifelhaft ist diese Halbfigur von Orcagnas Hand gearbeitet. Sie trägt die Züge eines Frühwerkes. Die Gestalt ist mit allen Gliedern zur Fläche orientiert; das fast gewaltsame Umbiegen der linken Hand ist dafür besonders charakteristisch. Auf die Tiefenentwicklung ist noch kein entscheidender Wert gelegt. Die Drehung der linken Schulter tritt im räumlichen Sinne kaum in Erscheinung. Der frühen Entwicklungsstufe entspricht es, dass der Körper kaum unter dem Gewand hervortritt. Aus einem engen Spalt kommt der rechte Arm hervor. Der Faltenstil wirkt sehr zeichnerisch; die Partie über dem rechten Arm ist plastisch nicht durchgebildet. Die dekorative Schönheit der Linie kommt vor allem in der Kurve des Mantelkragens zum Ausdruck. Die frühe Datierung dieser Figur wird durch einen Vergleich mit der Anbetungsmadonna und der Caritas bestätigt. Allein eine Gegenüberstellung der Köpfe beweist den engen stilistischen Zusammenhang zwischen diesen Gestalten. (147).

Die Prudentia (Abb. 20), die an der Nord-Ost-Ecke angeordnet ist, wird durch das Doppelgesicht und die Schlange charakterisiert, die sie in der Linken hält. Die Unmittelbarkeit des seelischen Ausdrucks dieser Köpfe gibt uns einen Masstab für die Grösse der Kunst Orcagnas. Während der linke Kopf in die Betrachtung der Schlange versunken ist, richtet der rechte den Blick seherisch in die Ferne. Dieses Antlitz offenbart wohl den tiefsten Ausdruck, den Orcagna je einer

Digitized by Google

Gestalt verliehen hat. Am ehesten kommt dem Kopf das Gesicht der Todesverkündigungsmaria an Kraft der inneren Empfindung nahe. Diese Beobachtungen lassen keinen Zweifel darüber, dass wir ein eigenhändiges Spätwerk Orcagnas vor uns haben.

Die Erscheinung der Figur steht in scharfem Kontrast zu der Temperantia; sie ist so nahe mit der Todesverkündigungsmadonna verwandt, dass sie nur in unmittelbarem Zusammenhang mit ihr entstanden sein kann. Die Gestalt der Prudentia ist schräg in den Raum hineingerückt; die Schulterlinie führt zur Tiefe hin. Die Tugend hat an Schwere der Erscheinung gegenüber der Temperantia gewonnen; die Glieder sind vollplastischer gebildet. Das reich geschwungene Gewand zeigt den weichen Fluss des Marienmantels der Todesverkündigung und dieselbe malerische Durchgestaltung. Für das letzte Moment spricht besonders die Modellierung der rechten Hand unter dem Mantel.

Die zwei anderen Kardinaltugenden können nicht als eigenhändig ausgeführte Arbeiten Orcagnas angesehen werden. Fortitudo (Abb. 21), an der Süd-West-Ecke, trägt unter dem Mantel den Panzer, hält in der Linken den mit dem Kreuz gezeichneten Schild und umfasst mit dem rechten Arm die Säule. Die Gestalt ist viel tiefer in das Relieffeld eingelassen als die Temperantia; aber die Bewegung der Fortitudo wirkt weniger fortschrittlich. Die unsymmetrische Darstellung des Gesichtes wird nicht durch die Stellung des Kopfes begründet. Auf eine gegensätzliche Bewegung von Kopf und Schulter ist kein Nachdruck gelegt. (Man vergleiche dagegen die Temperantia.) Die rhythmische Bewegung, die Orcagnas Gestalten auszeichnet, klingt hier kaum an. Man darf in diesem negativen Moment umso eher das Unvermögen eines Gehilfen erkennen, als auch in den Einzelheiten dieses Werk von Orcagnas Stil abweicht. Die Modellierung des Kopfes widerspricht des Meisters Art, wie ein Vergleich mit der Temperantia beweist. Man beachte den Unterschied in der Konturierung der Augen und der Brauen, in der Gestaltung der Oberlippe und des Mundes und in der Bildung des Ohres. Von einer Individualisierung der Physiognomie, um die Orcagna sich stets bemüht, kann angesichts dieser Gestalt nicht gesprochen werden. Fortitudo hat in Formengebung und -behandlung viel Aehnlichkeit mit dem Sposalizio, wie es vor allem der Gewandstil beweist. Qualitativ stehen beide Arbeiten auf derselben Stufe, sodass für sie vielleicht die gleiche Hand angenommen werden könnte.

Die Figur der Justitia (Brogi 18000) ist an der Nord-West-Ecke angeordnet. Sie hält in der Linken die Wage, in der Rechten das Schwert. Chronologisch würde sich diese Arbeit zwischen Temperantia und Prudentia eingliedern lassen. Sie bedeutet einen Vorstoss ins Räumlich-Plastische, ohne jedoch die Freiheit des Spätwerkes schon zu erreichen. Die Stellung und Bildung der linken Hand lässt den

Digitized by Google

Fortschritt gegenüber der Linken der Temperantia ermessen. Die Bewegung der Schultern und die Fülle des Faltenwerks, das am rechten Arm schon ziemlich plastisch gebildet ist, stellen die Verbindung mit der Prudentia her.

Der Kopf der Justitia ist wesentlich besser als der der Fortitudo gearbeitet; allerdings sind auch bei der Gerechtigkeit rechte Wange, Oberlippe, Mund und Kinn ziemlich flach gearbeitet. Der Körper ist im Ganzen sehr platt gebildet; er wird unter dem Gewand vollkommen negiert. Doch vor allem lässt uns der Gewandstil an der Autorschaft Orcagnas zweifeln. Die Faltenbildung der Mantelpartie, die sich vom linken zum rechten Arm herüberzieht, wirkt willkürlich. Wenig typisch ist die Gestaltung des Mantelzipfels, der sich über den rechten Arm legt. Orcagna lässt eine solche Partie meist in einer Spitze ausklingen. Er entwickelt diesen Teil auch organischer und klarer aus dem Gewand, als es hier der Fall ist. Für die Form des linken Aermels bieten die eigenhändigen Arbeiten Orcagnas keine Vergleichsmöglichkeit. Die Verzierung des Gewandes mit einem Goldrand konnten wir unter den Sockelreliefs nur an dem nicht eigenhändig ausgeführten Sposalizio beobachten; sie kehrt hier wieder. Die Bildung der rechten Hand, vor allem im Gelenk und im Handrücken, scheint ebenfalls der Art Orcagnas zu widersprechen.

Es scheint, dass die theologischen Tugenden und die Kardinaltugenden während der Arbeit an den Marienscenen entstanden sind. Caritas und Temperantia, die in unmittelbarer Nähe der Anbetung angeordnet sind, stehen dieser stilistisch am nächsten. Die Fides, die sich neben der Mariengeburt befindet, erinnert unbedingt an den Stil dieser Scene. Prudentia und Todesverkündigung sind stilistisch eng miteinander verwandt; am Tabernakel sind sie nahe beieinander angeordnet. Fortitudo, Justitia und Spes mussten aus der Reihe eigenhändig ausgeführter Werke Orcagnas ausgeschieden werden. Sie befinden sich in unmittelbarer Nähe der Verkündigung und des Sposalizio, die ebenfalls als Gehilfenarbeiten bezeichnet werden konnten.

Die acht übrigen Tugenden.

Ausser den vier Kardinaltugenden sind an den Ecksockeln in oblongen Sechsecken noch acht Tugenden angebracht, die in den meisten Fällen nur durch die Inschriften gekennzeichnet werden. Sie treten nicht so in Erscheinung wie jene, da sie an weiter zurückliegenden Flächen angeordnet sind. So ist es erklärlich, dass hier Gehilfen tätig gewesen sind. Mit unbedingter Sicherheit kann Orcagna keine dieser Arbeiten zugeschrieben werden. Manche dieser Halbfiguren sind so grob in der Ausführung, dass sie kaum noch etwas von dem

Digitized by Google

Geist der Kunst Orcagnas offenbaren; andere, die qualitätvoller gearbeitet sind, lassen die Stilgesetze des Meisters klar erkennen.

Zu der ersten Gruppe gehört vor allem die Patientia, (Abb. 22) die sich links neben der Fortitudo befindet. Hier bedarf es keiner Begründung, um die Arbeit aus dem Oeuvre Orcagnas auszuscheiden.

Die gleiche Qualitätlosigkeit zeigt die Obedientia (Abb. 23) links neben der Justitia. Auch bei dieser Darstellung fühlen wir uns der Kunst Orcagnas vollkommen fern.

Im Vergleich mit den beiden letzten Tugenden scheint die Docilitas (Abb. 24) schon etwas qualitätvoller gearbeitet zu sein. Der Abstand von einem eigenhändig ausgeführten Werk Orcagnas wird jedoch umso fühlbarer, als diese Gestalt, die links neben der Prudentia angeordnet ist, im Typ mit dem linken Gesicht der Klugheit eine auffällige Aehnlichkeit zeigt. Doch wie ganz anders sind Mund-, Kinn-, Wangen- und Augenpartie bei der Kardinaltugend modelliert! Selbst das Stirntuch lässt den Abstand ermessen. Docilitas ist in leichter Schräge in das Bildfeld hineingesetzt; aber mit dieser Anordnung harmoniert nicht die Stellung der linken Schulter. Sie ist ganz in der Fläche wiedergegeben, sodass der organische Zusammenhang zwischen Schulter und Oberarm verunklärt wird. Das Gewand ist nur durch spärliche Falten belebt, die äusserst schematisch gegeben sind. Die zwei Falten, die unterhalb des Schriftbandes sichtbar werden, entwickeln sich nicht organisch aus dem Gewand.

Rechts von der Fortitudo befindet sich die Perseverantia. (Brogi 13702). Sehr räumlich und also sehr fortschrittlich wirkt die Anordnung des Schriftbandes, das sich hinter dem Kopf herumwindet. Die Gewandbehandlung entspricht jedoch nicht einmal den frühen Reliefarbeiten Orcagnas. Die Lage des linken Armes, die sich eindeutig aus der Stellung der Hand ergeben müsste, wird weder unter dem Mantel sichtbar, noch bestimmt sie den Fluss der Falten. Das Faltenwerk ist willkürlich eingezeichnet. Je weiter der Blick abwärts gleitet, desto mehr verliert man die körperliche Vorstellung. Die Modellierung der Mantelfalten wirkt grob, wie es vor allem bei jener Falte deutlich wird, die sich ganz um den Körper herumschwingt. Unpräzise sind die Komplexe durchgebildet, die von den Armen herabfallen. Die Modellierung der rechten Hand widerspricht Orcagnas Art. Die Inschrift ist schlecht in das Band hineingesetzt; die Schriftzüge wirken im Vergleich mit der Temperantia-Inschrift sehr unschön.

Devotio, (Brogi, Neu-Aufnahme) rechts neben der Justitia, besitzt sehr viel von dem allgemeinen Wesen der Kunst Orcagnas; aber in der Empfindung und der Ausführung vermissen wir die Feinheit des Meisters. Das Gesicht zeigt keine besondere Schönheit; die plastische Modellierung ist gering. Ein solcher Kopf bleibt weit hinter der edlen

Digitized by Google

Durchbildung des Kopfes der Temperantia oder der Madonna der Geburt Christi zurück. Die Gewandbehandlung wirkt trocken und schematisch. Man beachte nur den Ansatz und die Führung der Falten des Untergewandes oder die Mantelfalten, die vom linken Arm nach aussen herabfallen. Der Faltenstil der Gewandpartie, die sich über den rechten Arm legt, wirkt schwerflüssig. Wie ängstlich und unpräzise ist der obere Kontur des Schriftbandes geführt! Hier ahnen wir nichts von der Leichtigkeit und dem Schwung der Linienführung Orcagnas.

Mit den drei letzten dieser Tugenden kommen wir dem Stil des Meisters sehr nahe. Die Virginitas, (Brogi 13704) die sich rechts von der Temperantia befindet, steht wegen der verhältnismässig starken Flächengebundenheit auf der Stufe der Frühwerke. Der Faltenstil scheint jedoch einer eigenhändigen Arbeit zu widersprechen. Es fehlen Schärfe und Präzision in der Durchbildung, die Orcagnas Stil eigen sind. Die drei Falten unter dem linken Arm sind schematisch wiedergegeben. Den Kopf vergleiche man mit der Temperantia. Es wird auffallen, dass bei der Virginitas die Linie der ornamentalen Stilkraft entbehrt. Man beachte den Gegensatz in der Konturierung der Augen, in der Führung der Haarsträhnen oder der Haaransatzlinie. Unschön wirken die allzu hohe Stellung des linken Ohres und die Bildung des rechten Armes.

Auch die Humilitas, (Brogi 13705) die links von der Temperantia angeordnet ist, kann nur in der Frühzeit der Reliefarbeiten entstanden sein. Die einfache Einordnung der Gestalt in das Bildfeld deckt sich ungefähr mit dem Prinzip der Caritas- oder der Temperantia-Darstellung. Mit der letzten Tugend verbindet sie noch die ähnliche Handstellung. Die Qualität dieser Arbeit ist im ganzen recht gut. Wenn wir hier Zweifel äussern, so stützen sie sich auf die Ausführung der rechten Hand und die Modellierung des Kopfes. Das Gesicht zeigt nicht jenes markante Profil, das Kennzeichen der Gestalten Orcagnas ist. Für die flach gebildete und leblose Augenpartie finden wir keine Vergleichsmöglichkeit in den eigenhändig ausgeführten Reliefs des Meisters. Das rechte Ohr ist unexakt durchgebildet. So individuell Orcagna auch die einzelnen Köpfe stets zu beleben versucht, im Typ zeigen sie eine unbedingte Aehnlichkeit untereinander. Man stelle einmal die Köpfe der Geburts- und Anbetungsmaria, der Temperantia, der Caritas, der Prudentia und der Todesverkündigungsmadonna nebeneinander; die gleichartige Bildung wird überraschen. Der Kopf der Humilitas aber würde aus dieser Reihe herausfallen.

Je besser die Qualität der Arbeiten wird, desto leichter lassen sich die Tugenden entwicklungsgeschichtlich einreihen. Es ist nicht schwer, in der Solertia, (Brogi 13703), die rechts neben der Prudentia angebracht ist, einen späten Entwurf des Meisters zu erkennen. Ein Ver-

Digitized by Google

gleich mit der Humilitas kann hier sehr aufschlussreich sein. Die Solertia ist tiefer in das Bildfeld eingelassen. Das Band ist freier geschwungen und wölbt sich räumlich vor. Die Gestalt hat an Plastizität der Erscheinung gewonnen.

Auch bei dieser Tugend sprechen nur wenige Momente gegen eine Arbeit des Meisters. Das Gesicht ist nicht besonders gut modelliert. Rechte und linke Hälfte sind im Einzelnen sehr verschieden gebildet. Man vergleiche nur die beiden Augen und die Wangen miteinander. Das nimmt der Gestalt die regelmässige Schönheit, die Orcagnas Köpfe auszeichnet. Vollkommen unausgeführt sind die Ohren ; sehr flach ist der Mund modelliert. Am Gewand ist die Partie, die vom rechten Arm herabfällt, für eine Arbeit Orcagnas zu unpräzise ausgeführt; die Masse in ihrer Schwere behält das Uebergewicht. Der Kontur des Mantelteiles, der sich von der linken Hand zum rechten Arm herüberzieht, ist nicht sehr rhythmisch bewegt. Der Umschlag des Mantels neben dem rechten Arm hätte freiplastisch modelliert werden müssen. Es fehlt die organische Verbindung zwischen diesem Teil und seiner Fortsetzung, die vom rechten Arm herabfällt. Die Proportionen der rechten Hand sind nicht glücklich gewählt.

Männliche Halbfigur unterhalb des Marientodes.

Wir stellen die Betrachtung der acht männlichen Halbfiguren, die sich noch an den Ecksockeln befinden, vorerst zurück und beschreiben zunächst die Gestalt, die mitten unter dem Marientod angeordnet ist. (Abb. 25). Diese männliche Halbfigur, die in Anlage und Ausführung gleich bedeutend erscheint, kann nur eine selbständige Arbeit des Meisters sein. Sie kann als Masstab für die Sockeldarstellungen gelten.

Die Figur ist in einem runden, profilierten Rahmen angeordnet, der von einem Achteck umschlossen wird. Die Gestalt überschneidet die Grenzen des Bildfeldes sehr kühn; doch ist die Wirkung nicht verletzend. Gerade in diesem Moment offenbaren sich ein souveräner Gestaltungswille und eine vollkommene Beherrschung der Formensprache. Die räumliche Anordnung der Figur ist besonders frei, obgleich die Gestalt mit allen Gliedern zur Fläche orientiert bleibt. Dadurch wird die Monumentalität der Erscheinung gesteigert. Das plastische Empfinden des Künstlers ist stark entwickelt. Wie deutlich kommt der rechte Ellbogen unter der schmiegsamen Hülle des Mantels zum Vorschein. Klar ist das Struktive der Hände wiedergegeben, die äusserst differenziert modelliert sind. Auf das Stoffliche der Erscheinungen geht der Künstler in starkem Masse ein. (Man vergleiche etwa die Modellierung der rechten Hand oder des Gesichtes, das im Typ dem Paulus des Strozzi-Altares sehr ähnlich ist.)

Digitized by Google

Alle diese Momente lassen die Figur leicht und sicher datieren. Sie gehört in die Spätzeit des Meisters. Das bestätigt auch die starke ornamentale Stilkraft, die sich in der Schwingung des Schriftbandes und in den Wellenlinien des Bartes offenbart. Ein Vergleich mit der Todesverkündigung lässt keinen Zweifel darüber, dass diese Halbfigur zu den ganz reifen Schöpfungen Orcagnas gehört.

Die acht männlichen Halbfiguren des Sockels.

Die Seiten der Ecksockel, die die Mittelteile mit den scenischen Darstellungen einrahmen, tragen Sechsecke, in die männliche Halbfiguren eingelassen sind. Wie bei den acht zuletzt besprochenen Tugenden gibt es auch hier Darstellungen, die die Feinheit von Orcagnas Stil vollkommen verleugnen. Zu diesen gehört die Figur rechts vom Tempelgang Mariae. (Abb. 26.) Sie trägt ein Band mit der Aufschrift: « Pergebat Jerusalem ad tẽplũ dñi Thobias » Die Schwächen dieser Arbeit sind so evident, dass es keiner weiteren Begründung bedarf, um die Figur aus der Reihe eigenhändiger Arbeiten des Meisters auszuscheiden.

Links neben dem Sposalizio befindet sich eine Gestalt mit der Inschrift: « Cũ eẽt despõsata mater Yh'u Maria Josep: Lucas » (Abb. 27). Auch hier ist der Abstand von den Werken Orcagnas sehr bemerkbar. Die Einfügung der Figur in das Bildfeld ist wenig glücklich. Die Gestalt macht einen durchaus schwächlichen und leblosen Eindruck. Die Ursachen liegen in der Proportionierung und in der weichen Modellierung der Figur.

Auch in der Halbfigur, die links von der Geburt Christi angeordnet ist, (Abb. 28) erkennen wir keine eigenhändige Schöpfung Orcagnas. Den Kopf dieser Gestalt vergleiche man im Ausdruck und in der Durchbildung mit dem Josef der Geburt, dem knienden König der Anbetung und der Figur in dem Achteck unterhalb des Marientodes. Die Unterschiede werden deutlich. Nicht sehr organisch ist das Gewand unterhalb des Buches entwickelt. Die Fülle verhindert eine klare Sehbarkeit; die Teile setzen sich nicht deutlich voneinander ab. Sehr schematisch sind ferner die Falten am rechten Unterarm gegeben. Das Volumen dieses Körpergliedes wird nicht fühlbar gemacht. Wenig präzise sind die rechte Hand und die Finger der Linken durchgebildet. Man vermisst die Schärfe der Formengebung Orcagnas.

Qualitätvoller ist die Gestalt gearbeitet, die sich rechts neben der Todesverkündigung befindet. (Abb. 29.) Die sehr plastische Modellierung des Gewandes und der Hände würde die Darstellung als Spätwerk Orcagnas kennzeichnen. Aber es gibt entscheidende Momente, die gegen die Autorschaft des Meisters sprechen. Die Augenpartie zeigt nicht die typische Durchbildung; sie verleiht dem Antlitz keinen

Digitized by Google

sprechenden Ausdruck. Die Halspartie wirkt sehr grob modelliert. Das Gewand ist allzu massig charakterisiert; Kleid- und Mantelfalten sind gleich kräftig gearbeitet. Hart setzt sich der linke Unterarm von dem Band ab, das ohne ornamentalen Schwung verläuft. Wie rhythmisch bewegt erscheint dagegen das Band der Achtecksfigur!

In der Halbfigur neben der Marienverkündigung (Abb. 30) erblikken wir ebenfalls keine eigenhändige Arbeit Orcagnas. Die Masse in ihrer Schwere behält das Uebergewicht. Es fehlt dem Meister dieser Darstellung der Sinn für Differenzierung der Einzelformen. In diesem Sinn ist die Bildung des linken Aermels charakteristisch; der Stoff schmiegt sich nicht dem Körper an. Bezeichnend ist weiter die Gestaltung der linken Hand oder des Bartes. Nirgends ahnen wir etwas von der Leichtigkeit und Zartheit des Stiles Orcagnas, die die Schwere des Materials vollkommen zu überwinden vermochten. Wie ganz anders würde der Meister das Schriftband gegeben haben! Das Antlitz offenbart keinen besonders charakteristischen Ausdruck.

Neben der Anbetung der Könige befindet sich eine Gestalt, deren Schriftband sich um den Kopf herumwindet. (Abb. 31). Das Gesicht dieser Figur erinnert an den Typ des knienden Königs. Es zeigt einen bedeutenderen Ausdruck als die bisher besprochenen männlichen Halbfiguren. So könnte hier vielleicht die Autorschaft Orcagnas in Erwägung gezogen werden. Die relativ einfache Einordnung der Figur in das Bildfeld, die Bindung der Glieder an den Körper und die geringe Betonung der plastischen Werte des Körpers kennzeichnen die Figur als Frühwerk des Meisters. Damit sind aber die kühne Entwicklung des Schriftbandes und die sehr plastische Modellierung der Gewandfalten nicht vereinbar. Diese Inkonsequenz möchte eher für die Arbeit eines Gehilfen sprechen. Es kommt hinzu, dass auch die Gestaltung und die sorglose Durchbildung der Hände nicht charakteristisch für Orcagna sind.

Eine gewisse Aehnlichkeit mit diesem Kopf zeigt die Gestalt, die neben der Mariengeburt angebracht ist. (Brogi 13706.) Die Unterschiede zwischen beiden Figuren lassen sich entwicklungsgeschichtlich erklären. Die Gestalt neben der Mariengeburt steht deutlich auf der Stufe der Spätwerke Orcagnas. Diese Figur übertrifft die bisher betrachteten sechs männlichen Sockelreliefs sehr entschieden. Die ausgeprägte Physiognomik und die kraftvolle Durchbildung des Kopfes bedingen die hervorragende Stellung des Werkes. Dennoch werden Zweifel an der Autorschaft Orcagnas bei Betrachtung der Gewandpartie über dem rechten Arm auftauchen. Hier häufen sich die Motive allzu sehr und sind, vor allem im Ellbogengelenk, nicht sehr präzise gebildet. Auch die Modellierung der rechten Hand und der Rolle ist nicht von der Feinheit, die ein Werk Orcagnas auszeichnet. Die Schwingung des

Digitized by Google

Bandes erscheint flau im Gegensatz zu der Gestaltung bei der Achtecksfigur. In geistiger Beziehung bedeutet diese Sockelfigur jedoch eine so ausserordentliche Leistung, dass ein Anteil Orcagnas an der Ausführung zu erwägen ist.

Die Figur neben der Darstellung Christi (Brogi 13707) gehört ebenfalls entwicklungsgeschichtlich in die Reihe der Spätwerke, wie aus der räumlichen Einordnung der Gestalt erhellt. Sehr klar kommt der Körper unter dem Gewand zum Vorschein; man beachte die Bildung der rechten Schulter und des rechten Armes. Nicht nur das Gewand neben und unter dem rechten Arm ist ausserordentlich stofflich und plastisch modelliert, sondern auch der Zipfel, der vom linken Arm herabfällt. Die späte Datierung wird durch einen Vergleich mit der Achtecksfigur bestätigt. Zu demselben Ergebnis führt ein spezieller Vergleich. Man halte die Gewandpartie, die die rechte Hälfte des Oberkörpers der Sockelfigur bedeckt, neben den entsprechenden Mantelteil der Anbetungsmadonna. Aehnlichkeit und Fortschritt werden klar zum Ausdruck kommen. Qualitativ jedoch reicht die Figur nicht ganz an eigenhändig ausgeführte Arbeiten Orcagnas heran. Der Ausdruck des Kopfes wirkt wenig bedeutend. Bart und Haar sind sehr derb modelliert. Ebenso lässt die Durchbildung der Hände an die Mitarbeit eines Schülers denken.

Löwenreliefs.

In die Schrägseiten der Ecksockel sind Rechtecke mit L ö w e n k ö p f e n eingearbeitet. Von den sechzehn Darstellungen, die sich stilistisch und qualitativ sehr voneinander unterscheiden, sei nur der Kopf erwähnt, der sich links von der Humilitas befindet (Abb. 32). An Intensität des Ausdrucks und an Kraft der Modellierung übertrifft er die anderen Darstellungen; eine solche Leistung ist nur Orcagnas Hand zuzutrauen. Dieser Löwenkopf mag den Gehilfen zum Vorbild für die übrigen Darstellungen gedient haben.

Umrahmung des Altarbildes

Es hat den Anschein, als ob das Altarbild des Bernardo Daddi vor eine Rundbogennische gestellt sei (Alinari 4120). Um diese Nische legt sich ein breiter Vorhang, der mit reichen Goldornamenten verziert ist, in die ab und zu ein leuchtend roter Ton hineingesetzt ist. Oben und an den Seiten fällt der Vorhang ähnlich wie auf der Todesverkündigung herab.

F ü n f E n g e l s p a a r e (Brogi 10757/58) umgeben das Altarbild. Das oberste Paar, das den Rundbogen begleitet und nur mit den Oberkörpern sichtbar wird, rafft den Vorhang. Die zwei nächsten Engel, die auch noch den rundbogigen Teil der Nische begleiten, fassen

Digitized by Google

nur mit den inneren Händen den Vorhang, in den äusseren halten sie Zweige. Diese zwei Paare sind so hoch angeordnet, dass sie für den Beschauer nur in den allgemeinsten Formen sichtbar sind. Sie scheinen in der Ausführung sehr plump und grob zu sein. Es wäre denkbar, dass Orcagna diese vier Gestalten Gehilfenhänden überlassen hätte. Die nächsten Engelspaare rahmen das Altarbild seitlich ein; während das dritte und das fünfte Paar Musikinstrumente halten, greift das vierte (Abb. 33, 34) wieder mit den inneren Händen den Vorhang und hält in den äusseren Lilienzweige. Diese beiden Engel sind verschieden voneinander gebildet. Der rechte neigt den Kopf zur linken Schulter; die Fingerstellung ist etwas verschieden; die Schuppenbildung der Flügel weicht voneinander ab. Die flatternden Mäntel sind ein wenig anders bewegt; der des linken Engels scheint sogar plastischer modelliert zu sein als der des rechten. Es besteht also keine genaue, spiegelbildartige Uebereinstimmung der Engel. Diese Unterschiede beweisen zur Genüge, dass wir es in keinem der Fälle mit einer Kopie zu tun haben.

Im Typ sind diese Engel charakteristische Schöpfungen Orcagnas, wie aus einem Vergleich mit dem Orgelspieler des Strozzi-Altares erhellt. Die Modellierung der Gestalten ist so lebendig und so präzise, dass diese Werke nur von Orcagna selbst gearbeitet sein können. Obgleich auch diese Engel noch sehr im Dunklen stehen, sind sie mit unbedingter Exaktheit ausgeführt. Dieses Engelspaar gehört zu den ganz reifen Arbeiten des Meisters. Die Tektonik des Körpers kommt sehr bestimmt unter dem Gewand zum Ausdruck. Der Faltenfluss ist unbedingt abhängig von der Bewegung und sehr genau beobachtet. (Man beachte etwa die Kleidfalten am Oberkörper). Das Gewand ist besonders plastisch modelliert. Die voluminöse Buchtung des flatternden Mantels des linken Engels bedeutet ein triftiges Beweismittel für die späte Datierung. Wie frei die Formensprache Orcagnas auf dieser Entwicklungsstufe geworden ist, lässt die Führung des Mantelkonturs erkennen, der von lebendiger Rhythmik durchströmt ist. Die Neigung, auf die stoffliche Natur der Erscheinungen einzugehen, ist bei jenen Engeln sehr ausgeprägt. Bezeichnend ist die Modellierung der Flügel, des Haares oder auch der Lilienblüten. Die innere Verwandtschaft des Engelspaares sowohl mit der Todesverkündigung als auch vor allem mit der Achtecksfigur ist evident und bedeutet eine Bestätigung der späten Datierung (148).

Das dritte und fünfte Paar stimmen stilistisch vollkommen mit jenen lilientragenden Engeln überein. In der Qualität der Ausführung scheint nur die rechte unterste Gestalt nicht an jene Figuren heranzureichen, sodass hier Zweifel an der eigenhändigen Ausführung Orcagnas berechtigt sind. Bei dieser Figur wird die geringere Qualität umso eher auffallen, als ein Vergleich mit dem darüber angeordneten Mei-

Digitized by Google

sterwerk des lilientragenden Engels nahe liegt. Auch eine Gegenüberstellung mit dem Pendant, dem graziösen Geigenspieler, wird zu ungunsten der Figur ausfallen.

Die übrigen figürlichen Darstellungen des Tabernakels.

Es befinden sich noch zahlreiche figürliche Darstellungen am Tabernakel. So sind z. B. je vier Seiten der Vorderpfeiler des Mittelgeschosses und je drei Seiten der Rückpfeiler mit kleinen Vierpässen verziert, in die Halbfiguren hineingesetzt sind. Es sind Darstellungen von Engeln, die die Hände zum Gebet erhoben oder die Arme über die Brust gelegt haben. Daneben begegnen wir zweimal einem Engel, der die Symbole der Fortitudo, Schild und dreikantige Eisenkeule, trägt. Zweimal ist ein Engel mit dem Attribut der Caritas, dem Füllhorn, dargestellt; in der anderen Hand halten diese Gestalten ausserdem ein Aehrenbündel. Diese Engel fügen sich so in die Dekoration ein, dass sie keinen Eigenwert mehr besitzen. Sie sollen nur wenig in Erscheinung treten; darum konnte Orcagna die Ausführung dieser Gestalten Gehilfenhänden überlassen.

Kaum noch sichtbar in Einzelheiten ist das Halbfigurenband zwischen Mittel- und Obergeschoss. Engel und männliche Gestalten, die durch reiche Ornamente voneinander getrennt sind, wechseln hier miteinander ab. Die Photographien lassen die sehr ungleichartige Modellierung jener Figuren klar erkennen. Eine Gestalt wie die männliche auf Abbildung 35 offenbart nichts von dem Geist der Kunst Orcagnas. Eine andere wie die auf Abbildung 36 steht den Arbeiten des Meisters, wie etwa der Achtecksfigur, sehr nahe, ohne allerdings ganz an sie heranreichen zu können. Der Meister selbst wird hier nicht tätig gewesen sein.

Es sind ferner noch die zwölf Apostel zu erwähnen, die über jenen den Pfeilern vorgelagerten 3/4-Säulen angeordnet sind. Diese Standfiguren sind nur schwer sichtbar. Die hohe Anordnung und die Dunkelheit, in die die Kirche gehüllt ist, erschweren eine genaue Untersuchung. Auch die Photographien reichen nicht aus, um ein endgültiges Urteil über diese Gestalten zu fällen.

Es scheint, als ob jene Figuren untereinander sehr verschieden seien. Petrus und der Apostel über der Fortitudo (Abb. 37) wirken äusserst steif und unbeweglich. Der blockartige Eindruck dieser Figuren wird durch eine sehr grobe Modellierung noch entschiedener betont. — Ein sehr reicher, fast überladener Faltenstil ist das Kennzeichen der Apostel, die die Gürtelspende einrahmen (Brogi 10756). Der Stil dieser Gestalten erinnert an die zähe und steife Art der Darstellung des Marientodes. Mit diesem Relief haben auch die Figur über der Prudentia und der nächstfolgende Apostel (Alinari 2332) eine grosse

Digitized by Google

Aehnlichkeit. Die Verwandtschaft dieser vier zuletzt erwähnten Apostel mit dem Todesrelief erscheint in der geistigen Auffassung und in der formalen Durchbildung (vergleiche Faltenstil und Haarbehandlung) so weitgehend, dass hier und dort dieselbe Schülerhand vermutet werden könnte. — Bewegter und innerlich beteiligter wirkt die Figur über der Justitia (Abb. 38). Beide Momente sind auch bei dem rechts neben dieser Gestalt angeordneten Apostel betont. Hier spürt man etwas von der persönlichen Art Orcagnas. Doch scheint es nicht, als ob der Meister selbst die Figuren ausgeführt habe. Es fehlen hier wie auch bei der Gestalt links neben dem Justitia-Apostel (Abb. 39) die sorgfältige Ausführung und die charaktervolle Belebung, die ein Werk Orcagnas auszeichnen.

Kaum noch erkennbar sind die fünf Engel, die Giebel und Kuppel des Tabernakels bekrönen. Sie scheinen ebenfalls Gehilfenarbeiten zu sein.

Es ist sehr wohl möglich, dass die vier Säulenfiguren an der Balustrade erst im Zusammenhang mit der 1366 errichteten Schranke gearbeitet worden sind. Als Werke Orcagnas kommen sie nicht in Frage, wie an der Besprechung der Gestalt an der Nord-Ostecke (Brogi 10763) bewiesen werden soll. Diese Figur zeigt eine äusserst lässige Haltung. Ein leiser gotischer Schwung geht durch den Körper, der kaum unter dem Gewand hervortritt. Die Faltengebung wirkt schematisch, wie aus der Behandlung des linken Aermels und des Rockes erhellt. Ausserdem verbietet die charakterlose, trockene Formbehandlung in dieser Gestalt eine Arbeit Orcagnas zu erkennen. Ein Vergleich des Kopfes mit den lilientragenden Engeln der Umrahmung des Altarbildes lässt den Abstand ermessen.

Zwei Momente mögen die so nachdrücklich betonte Scheidung zwischen eigenhändig ausgeführten Arbeiten Orcagnas und Schülerwerken gerechtfertigt erscheinen lassen. Einmal rückt dadurch die Leistung des Meisters in ein ganz anderes Licht; dann ist eine solche kritische Arbeit die Voraussetzung für die klare Erkenntnis von der Stilentwicklung Orcagnas.

Orcagna hat seine Arbeit am Südsockel des Tabernakels begonnen. Danach sind von seiner Hand Reliefs der Nord- und Ostseite ausgeführt worden. Die Werke des Westsockels, der Frontseite, blieben erstaunlicher Weise ausschliesslich Gehilfenhänden überlassen. Die letzten Arbeiten Orcagnas am Tabernakel stellen die Engel der Umrahmung des Altarbildes dar.

In den frühesten Werken huldigt der Künstler noch einem wesentlich flächenhaften, zeichnerischen Stil. Leise kündigt sich in diesen Arbeiten schon ein plastisch-räumlicher Gestaltungswille an, der Kennzeichen der Spätwerke werden sollte. Doch muss betont werden, dass

Digitized by Google

selbst in den ganz reifen Schöpfungen des Meisters die Entwicklung nach der Tiefe zu in so engen Grenzen gehalten wird, dass sie nirgends als solche spricht.

Den schärfsten Einschnitt in der Entwicklung sehen wir zwischen dem Tempelgang Mariae und der Geburt der Jungfrau, die den Spätstil des Meisters klar repräsentiert. Auf derselben Entwicklungsstufe wie die reifen Reliefarbeiten scheinen auch die Fresken Orcagnas in S. Croce zu stehen. (148a).

Trionfo della Morte.

Während der Strozzi-Altar und das Tabernakel sowohl durch zuverlässige Nachrichten als auch durch die Inschriften als Werke Orcagnas gesichert sind, kann dem Künstler der Todestriumph in S. Croce (Abb. 40, 41) nur auf Grund glaubwürdiger Quellenberichte zugeschrieben werden. Eine solche literarische Ueberlieferung bedarf der stilkritischen Bestätigung.

Im Jahre 1911 wurden in S. Croce im rechten Seitenschiff unter dem Altarbild des Minga sehr gut erhaltene Freskofragmente freigelegt (149), die zur Darstellung eines Todestriumphes gehören, wie sich aus inhaltlichen Uebereinstimmungen mit dem Pisaner Trionfo della Morte (Brogi 2244) ergibt (150). Auf dem Florentiner Fragment sind einige am Boden liegende Tote dargestellt, hinter denen eine Bettlergruppe steht, die den Tod erfleht. Der Wille dieser Menschen kommt so klar in ihren Physiognomien zum Ausdruck, dass es gar nicht der erläuternden Inschrift bedürfte (151). Zwei Lahme, die sich auf Krücken stützen, stehen im Vordergrund. Viel leidenschaftsloser, viel passiver als diese Gestalten erscheinen die beiden Bettler im Hintergrund, von denen der eine mit Blindheit geschlagen ist, während der andere durch ein teilweise blutüberströmtes Gesicht gekennzeichnet wird. Jede dieser Gestalten ist das Sinnbild einer ganzen Menschengruppe. Dieser Abstraktion verdankt das Fresko nicht zum wenigsten seine monumentale Erscheinungskraft.

Die Toten und die Bettler sind nahe an die Bildränder herangeschoben. Während in der Gruppe der Lebensmüden die Senkrechte des Rahmens wieder anklingt, wird in der Reihe der Toten die Horizontale wiederholt. Dieses Gestaltungsprinzip steigert nicht nur die Wirkung des Rahmens, sondern verleiht den Figuren auch einen festen Halt. Das macht die Architektonik der Bilderscheinung aus. Sie wird noch durch den leicht verschleierten Parallelismus der Bewegungen gesteigert; denn der Lahme zeigt eine ähnliche Haltung wie die auf eine Krücke sich stützende Frau; die beiden Bettler im Hintergrund nehmen ebenfalls annähernd dieselbe Stellung ein.

Digitized by Google

Der Figurenstil ist ein weiterer Beweis für das monumentale Vorstellungsvermögen dieses Künstlers. Die Gestalten sind kräftig und stabil gebaut; sie entbehren einer leichten Beweglichkeit. Jede Figur wird mit der gleichen, unbedingten Klarheit entwickelt.

Die Erscheinungskraft des Freskos wird noch dadurch betont, dass der Künstler alle Formen mit demselben schlichten, aber energischen Umriss umzieht. Selbst Motive, die für das Auge des Beschauers kaum sichtbar werden, sind mit gleicher Präzision konturiert. Das ist zugleich ein sicherer Beweis für die sorgfältige Ausführung des Freskos.

Die aufgewiesenen Momente beleuchten den prinzipiellen Zusammenhang zwischen Todestriumph und Strozzi-Altar. Einzelheiten der Formengebung bestätigen die Verwandtschaft. Man vergleiche den Kopf des Lahmen mit dem des Paulus, den Stirnkontur dieses Heiligen mit jenem des Blinden. Selbst die Aehnlichkeit in der Durchbildung der Hände ist auffällig. Die Autorschaft Orcagnas wird evident.

Zeitlich wird der Todestriumph dem Altarbild wegen der engen stilistischen Verwandtschaft sehr nahe stehen. In der räumlichen Ordnung der Gestalten ist das Fresko dem Gemälde allerdings überlegen. Innerhalb der Gruppen sind die Raumwerte auf dem Todestriumph sehr bestimmt zum Ausdruck gebracht. Die Liegenden sind ein wenig vom unteren Bildrand abgerückt. Die Entfernung der Figuren voneinander ist durch die drei Stöcke besonders markiert. Auf eine energische Beziehung von Körper zu Körper wird ein entscheidender Wert gelegt; so überschneidet der nach rückwärts herabfallende Kopf des Kardinals einzelne Gestalten. Bei der Bettlergruppe sind die vielfältigen Ueberschneidungen und der Wechsel von stark sich vorbeugenden, in 3/4-Ansicht gegebenen Gestalten und Profilfiguren besonders wirksam. Die Hände der Lahmen, die den Krückstock fassen, betonen das Vor und Zurück im Bildfeld sehr deutlich. Die gleiche Wirkung löst die Hand des Blinden aus, die hinter dem Kopf der Lahmen hervorkommt. Der Abstand von dem Strozzi-Altar ist klar zu erkennen. Besonders aufschlussreich ist in dieser Hinsicht ein Vergleich der Gruppe der Bettler mit jener der Dominikaner des Messopfers. Die Lösung, die der Künstler im Fresko gibt, ist gewiss keineswegs befriedigend. Die Art, wie der Kopf des Lahmen aus der Bildebene herausstösst, erscheint sehr bedenklich. Man wird an das Relief der Mariengeburt erinnert, bei dem vor allem der Kopf der äusseren Besucherin so empfindlich über den Vorhang hinausragt.

Es hat den Anschein, als ob sich in dem Todestriumph der Einfluss des plastischen Stils Orcagnas dokumentiere, denn die Tätigkeit als Bildhauer hatte dem Künstler die Probleme räumlicher Gestaltungsweise nahegebracht. So würde sich unter Berücksichtigung der stilistischen Verwandtschaft mit dem Strozzi-Altar etwa eine Datierung des Fres-

Digitized by Google

kos um 1360 ergeben. Schon die Eindringlichkeit der Charakteristik, wie sie wohl am ergreifendsten in dem Kopf des Blinden zum Ausdruck kommt, macht die Entstehung des Freskos in der Spätzeit des Meisters wahrscheinlich; denn auch in dieser Hinsicht geht das Fresko über die Möglichkeiten des Strozzi-Altares hinaus und berührt sich sehr nahe mit den späten Tabernakelschöpfungen.

Eine breite Ranke umgibt das Fresko. Blätter und Blüten, die sich in vegetabilischer Fülle entfalten, sind in ein dekoratives System eingefügt. Dadurch werden Klarheit und Schaubarkeit des Ornamentes bedingt. Diese Ranke breitet sich nicht nur in der Fläche aus, sondern sie entfaltet sich auch im Raume. Die Blätter wölben sich um die Stengel, und sehr entschieden dringt die Blüte (neben dem Kopf des Lahmen) in die Tiefe ein. Die flächenhafte Erscheinung des Rankenwerkes am Rahmen des Strozzi-Altares ist überwunden; hier sind die räumlich-plastischen Ornamente des Tabernakels (Abb. 42) in die Malerei übertragen worden.

Das Rankenmotiv wird an einer Stelle von einem kleinen Feld mit der Darstellung eines Erdbebens unterbrochen (Abb. 43). Meisterhaft veranschaulicht Orcagna diesen Vorgang. Er steigert die dramatische Wirkung dadurch, dass er den Zusammensturz auf eine Stelle konzentriert. Diese Scene ist wohl das überzeugendste Beispiel für die räumliche Tendenz des Künstlers. Hier arbeitet er am entschiedensten mit Ueberschneidungen. Die Verringerung des Figurenmasstabes ist fast übertrieben betont. Wie gross erscheint die leider teilweise zerstörte, leuchtende Gestalt links im Vordergrund im Gegensatz zu der aus dem Haus herausstürzenden Figur (152).

In dem Fragment des Todestriumphes ist nur der Rest von einem grossen Zyklus erhalten, den Orcagna nach den Aussagen zuverlässiger Quellenberichte in S. Croce gemalt hat. Ausser diesen «drei Geschichten» sollen nach den glaubwürdigen Notizen des Ghiberti noch «viele andere Dinge» in dieser Kirche von Orcagnas Hand herrühren.

Marienkrönung.

Eine Bestätigung für diese Aussage ist das Freskofragment der Marienkrönung (Abb. 44-49), das Orcagna wegen unbedingter Verwandtschaft mit den übrigen Werken zugeschrieben werden kann (153). Dieses Gemälde, das wie der Todestriumph bei den Restaurationsarbeiten in den Jahren 1911/12 freigelegt wurde, befindet sich hinter dem circa elf Meter hohen Gesims des Portals, das von dem rechten Seitenschiff der Kirche in den ersten Klosterhof führt (154).

Digitized by Google

In der Mitte eines halbkreisförmigen, ursprünglich blauen (155) Feldes ist ein breit ausladender Thron angeordnet, auf dem Christus und Maria sitzen. Beide sind nur noch als Halbfiguren erhalten; sie sind einander zugewandt. Christus, der der Jungfrau die Krone aufs Haupt setzt, trägt ein hellblaues Kleid, das mit grossen Ornamenten verziert ist. Von seiner linken Schulter fällt ein in tiefem Goldton gehaltener Mantel herab, der innen mit Pelz gefüttert ist. Maria neigt sich in einer leichten, sehr zarten Kurve zu Christus hinüber. Ein weisses Schleiertuch bedeckt das Haar und den Hals der Madonna. Ihre Gewänder sind in leichtem rosa Ton gehalten; sie waren ursprünglich mit Goldornamenten verziert. Zu Seiten des Thrones sind die Begleitfiguren angeordnet. Rechts steht neben zwei singenden Engeln und neben einem geigenden Engel der heilige Franziskus (156). Sein dunkler Typ muss in scharfem Kontrast zu den helleren Gestalten seiner Umgebung gestanden haben. Vor dieser Gruppe ist ein Stifter angeordnet, der wie der geigende Engel nur bis zu den Schultern erhalten ist. Die Ordnung auf der linken Seite muss der auf der rechten entsprochen haben, wie es die zwei oberen singenden Engel (links vom Thron) beweisen. Sie nehmen ungefähr die Stellung ihrer Pendantfiguren ein.

Um das halbkreisförmige Feld mit der Darstellung der Marienkrönung legt sich ein erhaben gearbeiteter Bogen als Einfassung, der zum grossen Teil zerstört ist. Die Mitte dieses Bogens wird durch den in reiner Faceansicht gegebenen Christuskopf betont; zu ihm schaut ein Engel empor, der in einem Kreis weiter unten am Bogen angeordnet ist. Zwischen diese Figuren schiebt sich ein dekoratives Band. Der Bogen links von dem Christuskopf wiederholte die Gliederung der rechten Seite. Damit sind die Hauptbestandteile des Fragmentes beschrieben. Es sei nur noch auf das von Ranken eingefasste Streifenmuster hingewiesen, das über dem Bogen hinläuft. Der ursprüngliche Zusammenhang eines Rankenornamentes, das rechts von dem Bogen erscheint, mit dem Fresko ist nicht mehr zu erkennen.

Es hat den Anschein, als ob der kompositionelle Aufbau der Marienkrönung mit dem Stilprinzip des Orcagna übereinstimme. Der Künstler hat die Nebenfiguren der Krönung in demselben Masstab wie die Hauptfiguren gezeichnet. So konnte er zwar nur wenige Begleitfiguren darstellen, aber durch diese Beschränkung wurde zugleich eine klare, monumentale Bildgestaltung ermöglicht. Schon in diesem Moment offenbart sich ein Prinzip der Kunst Andrea Orcagnas. Die Scene stellt sich als vollkommen geschlossene Komposition dar. In einem Dreieck, dessen Seiten durch die Begleitfiguren und die schräganssteigenden Linien der Thronwand gebildet werden, sind Christus und Maria eingeordnet. Aller Blicke konzentrieren sich auf diese Gruppe, in der der Akzent sehr entschieden auf Christus gesetzt ist. Dem Krönenden ist

Digitized by Google

die Madonna als Empfangende untergeordnet. Die dominierende Stellung Christi wird durch die mächtige Erscheinung seiner Gestalt veranschaulicht. Er überragt die Jungfrau so entschieden, dass sein Heiligenschein die Thronwand energisch überschneidet. Der Vorzug dieses in sich geschlossenen Aufbaues beruht darin, dass ein überzeugender Zusammenhang zwischen Haupt- und Nebenfiguren besteht, dass aber trotzdem Ueber- und Unterordnung entschieden betont werden. Die Marienkrönung erfüllt unbedingt die Forderungen der Kompositionsgesetze Orcagnas. Sie zeichnet sich zugleich durch jene Stille aus, die Grundton aller Werke des Meisters ist.

In der Komposition ist das Fresko vorausgehenden Trecento-Darstellungen der Marienkrönung weit überlegen. Dieser souveräne Gestaltungswille war Kennzeichen jeder eigenhändigen Arbeit Orcagnas. Im Vergleich mit dem S. Croce-Fresko erscheinen Haupt- und Begleitfiguren auf der Marienkrönung in der Unterkirche zu Assisi sehr isoliert voneinander. (Abb.: Sirén, Giotto, 1917, II, Tafel 180). Es fehlt dieser Darstellung die einheitliche Konzentration auf Christus und Maria; es fehlt die Architektonisierung des Aufbaues. Erst jetzt wird die Bedeutung des dreieckigen Thronabschlusses des S. Croce-Freskos ganz fühlbar. Auch bei der Marienkrönung des Bernardo Daddi im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (Abb. van Marle III, S. 380) vermisst man die kompositionelle Geschlossenheit; die senkrechte Uebereinanderordnung der Nebenfiguren wirkt ungünstig.

Selbst ein kleines, aber sehr wirksames Motiv kann die Einzigartigkeit der Fassung des S. Croce-Freskos veranschaulichen. Der Künstler wollte den Vorgang der Krönung vollkommen klar darstellen und zugleich nachdrücklich betonen. Er hat es dadurch erreicht, dass er die Funktion b e i d e r Hände Christi deutlich sichtbar gemacht hat; denn die Rechte Christi greift um die Krone herum. Auf der Krönung in der Medici-Kapelle (S. Croce), die Taddeo Gaddi zugeschrieben wird (157), fasst die linke Hand Christi die Krone ähnlich wie auf dem Freskofragment in S. Croce; die Funktion der Rechten aber ist nicht erkennbar. Bei der Marienkrönung des Bernardo Daddi im Kaiser Friedrich-Museum ist der Vorgang schon geklärter dargestellt. Die Funktion der rechten Hand Christi ist erkennbar, aber sie wird zum grossen Teil von der Linken verdeckt. — Dem Künstler des S. Croce-Freskos war daran gelegen, den Vorgang als solchen klar darzustellen. So ist seine Schöpfung auch jenen mehr repräsentativen Darstellungen überlegen, die wir vielfach in Norditalien finden (158). Auf diesen Bildern legt Christus nur eine Hand auf die Krone, in der anderen hält er das Zepter.. Die künstlerische Umprägung eines Motives ist ein sehr bezeichnendes Merkmal der Kunst Orcagnas, sodass auch das Moment die Autorschaft dieses Künstlers nahelegt (159).

Digitized by Google

Noch ein anderer prinzipieller Grund kann den Zusammenhang mit dem Stil Orcagnas beweisen. Die Tendenz, der Linie einen entscheidenden Wert zu verleihen, ist auch ein Stilmerkmal des Freskos. Der Wohllaut des Umrisses bestimmt nicht zum wenigsten die künstlerische Wirkung der Marienkrönung. Der Kontur des Schleiertuches der Madonna verbindet sich mit dem Umriss des Mantels zu einer grossen, erhabenen Linie. Mächtige, einfache Linienzüge kennzeichnen die Gestalt des krönenden Christus. Jedes Motiv des Freskos ist linear durchgestaltet. Das Haar wird in einzelnen feinen Linien wiedergegeben, wie es die noch erhaltenen Teile der Haartracht des Bogenengels beweisen. Das Auge ist bis in die Einzelheiten scharf durchgezeichnet. Der Flügel des Bogenengels wirkt streng stilisiert. Solche Momente sind bei der Besprechung des Strozzi-Altares und des Todestriumphes ebenfalls hervorgehoben worden. Sie bewirken die Klarheit der Bilderscheinung und die ornamentale Stilkraft des Freskos.

Wie die Strichführung entspricht auch die Licht- und Schattengebung der Marienkrönung Orcagnas Art. Das mag die Gegenüberstellung einzelner Köpfe des Freskos und des Altarbildes beweisen. In diesem Sinne vergleiche man den Christus des Bogens, den krönenden Christus und den Franziskus mit dem Johannes, dem Christus und Petrus des Strozzi-Altares. So erinnert auch das Halstuch der Madonna an das Tuch der lahmen Bettlerin; betonte Helligkeit und leichte bräunliche Dunkelheit wechseln miteinander ab.

Neben diesen prinzipiellen Zusammenhängen bestätigen äusserliche Kriterien die Autorschaft Orcagnas. Der Typ des Bogenchristuskopfes erinnert an den Christus des Strozzi-Altares. Einzelheiten, wie die sich wölbende Unterlippe, finden in dem Johanneskopf des Gemäldes ihre Parallelen. Die Durchgestaltung des rechten Auges ist bei beiden Figuren gleich. Man beachte auch die leichten Dunkelheiten, die hier wie dort in die Augenwinkel gesetzt sind. Den Engel des Bogens vergleiche man mit dem Orgelspieler des Altarbildes; die ähnliche Führung des Gesichtskontures wird auffallen. Die Haartracht stimmt mit jener des oberen rechten Engels des Strozzi-Altares überein. Das Gesicht der Maria zeigt die allernächste Verwandtschaft mit der Madonna des Gemäldes sowohl in den Proportionen als auch in den Einzelheiten (z. B. in der Gestaltung der Nase). Wie die weiblichen Figuren des Orcagna zeigt auch die Madonna des Freskos jenen etwas herben Gesichtsausdruck. Die Aehnlichkeit der linken Hand Christi mit der Rechten der lahmen Bettlerin beweist weiter den Zusammenhang mit der Formensprache Orcagnas; noch dazu beobachten wir in beiden Fällen dieselbe Pinselführung. Selbst die Zeichnung der Fingernägel der rechten Hand Christi stimmt mit der Formengebung des Strozzi-Altares überein. (Man vergleiche die Hände des Paulus). Ausserdem lässt sich die

Digitized by Google

linke Hand der Maria mit der Rechten der Madonna des Altarbildes konfrontieren. Die Hand des Freskos zeigt auch die für den Meister typische, eckige Biegung der Finger. Der oberste rechte Engel kann mit der Katharina des Gemäldes verglichen werden. Der Kontur vom Auge bis zum Halsansatz verläuft hier und dort gleich. Die Haartracht dieses und des zweiten Engels stimmt mit der des Orgelspielers auf dem Orcagna-Gemälde überein. Selbst die Bildung des Ohres erinnert an die Formengebung des Altarbildes. (Man vergleiche in diesem Punkt den zweiten rechten Engel mit der Katharina und dem Paulus!). Ganz in derselben Art wie bei der Maria schmiegt sich das Tuch der lahmen Bettlerin des Todestriumphes der Wange, dem Unterkinn und dem Halse an. Bei diesem Vergleich wird die ähnliche Faltenbildung auffallen. Der Rand des Kopftuches der Madonna ist leicht gewellt; einzelne Faltenmotive sind angedeutet. So wird auch hier die Neigung offenbar, ein Gewandstück unbemerkt zu beleben. Die gleiche Erscheinung kennzeichnet das Kopftuch der Todesverkündigungsmadonna. Wie bei der sitzenden Frau der Mariengeburt schmiegt sich das Kopftuch der Jungfrau weich dem Haare an und lässt die Form der Haartracht durchschimmern. In dem Winkel, den Kopf- und Halstuch miteinander bilden, tritt das Haar ein wenig hervor. Die gleiche Erscheinung finden wir bei der äusseren Besucherin des eben erwähnten Reliefs. Die Faltenbildung ist wie bei Orcagnas Werken abhängig von der Bewegung des Körpers. So bilden sich im Ellbogengelenk des Christus zahlreiche Falten. Die Beugung im Oberkörper der Madonna bedingt die Faltenmotive des Kleides. Gerade dieses Moment können wir auch bei dem vierten Engelspaar der Umrahmung des Tabernakelbildes beobachten. Reich verziert sind die Gewänder der Figuren. Auch der Thron und die Krone der Madonna sind mit Ornamenten geschmückt. Aber wie auf Orcagnas Gemälde herrscht eine bewusste Beschränkung, sodass die Ornamentik niemals aufdringlich wird.

Alle diese Indizien scheinen die Autorschaft Orcagnas zu bestätigen, der auch der Qualitätsgrad des Freskos entspricht. Für die hohe Qualität der Marienkrönung, die für den Beschauer nur in den allgemeinsten Zügen sichtbar war, ist nicht nur die prägnante, sorgfältige Ausführung entscheidend, sondern auch die charaktervolle Durchbildung der Gestalten. Keine Figur vermag die ausserordentliche Fähigkeit individuell-charakteristischer Darstellung mehr zu bezeugen als der lebendige Stifterkopf.

Zum Schluss ist noch die Frage nach der zeitlichen Einordnung des Freskos zu beantworten. Auf der Marienkrönung sind die Raumwerte verhältnismässig bestimmt zum Ausdruck gebracht. Die Anordnung der Arme und der Hände Christi veranlasst den Beschauer, die

Digitized by Google

Scene räumlich zu interpretieren. Es bedeutet einen entscheidenden Anhaltspunkt für die Datierung, dass Christus die Krone mit der rechten Hand ebenso fasst, wie die sitzende Frau das Kind auf dem späten Relief der Mariengeburt mit der Linken. Ein Fortschritt gegenüber dem Altarbild dokumentiert sich darin, dass bei der rechten Gruppe die Köpfe der Gestalten von den Heiligenscheinen überschnitten werden. Raumsteigernd wirkt der Wechsel in der Kopfhaltung dieser Figuren. Am stärksten ist die räumliche Wirkung bei dem Geigenspieler; denn sein Kopf vollführt eine zwiefache Wendung, sowohl zur Hauptgruppe hin als auch aus dem Raum heraus. Räumlich erscheint die Anordnung des obersten Engels, der hinter die Thronlehne gesetzt ist. Der Stifter ist dagegen deutlich vor dem Thron angeordnet; seine Hände überschneiden den Pfosten. Allerdings zeigt das Fresko noch keine vollendete perspektivische Zeichnung, wie etwa der aus der Tiefe hervorkommende linke Madonnenarm bestätigt. Hier werden wir an die Darstellung des linken Armes des Michael auf dem Strozzi-Altar erinnert.

Die räumliche Differenzierung ist ein Stilmerkmal der Spätwerke Orcagnas, zu denen die reifen Tabernakelschöpfungen (Mariengeburt und Todesverkündigung) und der Todestriumph gehören. So hat es den Anschein, als ob Krönung und Trionfo della Morte ungefähr gleichzeitig entstanden seien. In der Kirche stehen die beiden Fresken nahe beieinander; sie sind nur durch die Verkündigung Donatellos und die dem Domenico Veneziano zugeschriebenen Heiligen getrennt. Vielleicht hat die Marienkrönung ursprünglich die Bekrönung eines gotischen Portals ausgemacht.

Matthaeus-Altar.

Wie wir im ersten Teil dargelegt haben, wurde Orcagna am 15. September 1367 ein Matthaeus-Altar für einen Pfeiler in Or San Michele in Auftrag gegeben, der am 25. August 1368 seinem Bruder Jacopo di Cione zur Vollendung übergeben wurde. Dieses Werk konnte mit dem Matthaeus-Altar der Uffizien identifiziert werden. Eine stilkritische Untersuchung des Orcagna-Oeuvres muss sich mit der Frage auseinandersetzen, ob noch ein Anteil Orcagnas an dieser Arbeit zu erkennen ist (160).

Das Mittelbild (Abb. 50) stellt den heiligen Matthaeus dar. Die Gestalt ist vor einer neutralen Fläche angeordnet. In absoluter Frontalität betont sie die Mittelachse des Bildfeldes. Die Figur ist mit allen Gliedern zur Fläche orientiert, wie vor allem die Stellung der rechten Hand beweist. Abstraktion ist das Stilgesetz dieser Bildtafel. Die Mo-

Digitized by Google

numentalität des Eindruckes wird durch die bedeutende Erscheinung des Heiligen gesteigert, die an den Paulus des Strozzi-Altares erinnert. Ein reicher Gewandstil ist das Kennzeichen des Bildes. Auf vielfältige Faltenbildung ist ein besonderer Wert gelegt. Das sind Symptome der Spätwerke Orcagnas, denen auch dieselbe Geschlossenheit und die gleiche Klarheit des Bildaufbaues eigen sind. Nur die flächenhafte Gebundenheit der Gestalt des Matthaeus scheint der späten Datierung zu widersprechen; doch die repraesentative Darstellung eines Heiligen mag das dekorative Stilprinzip zur Genüge erklären.

Der Entwurf der Mitteltafel des Matthaeus-Altares kann sehr wohl von Orcagna stammen; aber in der Ausführung zeigt das Bild einen bemerkbaren Abstand von den Werken des Meisters. Ein Vergleich des Kopfes mit dem Täufer des Strozzi-Altares lässt die detailliertere und trockenere Formbehandlung der Matthaeustafel erkennen. Dadurch wird die Ausdruckskraft des Gesichtes entschieden geschwächt. Das Bild entbehrt der sicheren und energischen Linienführung, die Orcagnas Werke kennzeichnet. Gerade das macht den Unterschied zwischen dem Gewand des Matthaeus und dem des Paulus auf dem Strozzi-Altar aus. Bei dieser Gegenüberstellung wird zugleich der Mangel an Lichtmodellierung bei der Matthaeustafel auffallen. Solche Momente bedingen beispielsweise die flaue Wirkung der untersten Schüsselfalte des Mantels; sie verhindern ferner, dass der linke Arm klar unter dem Gewand in Erscheinung tritt. Wie ganz anders ist dagegen der Mantel über dem linken Arm des Johannes auf dem Altarbild der Strozzi-Kapelle entwickelt! Die absolute Negierung des Körpers unter dem Gewand beweist nachdrücklichst, dass das Bild von fremder Hand ausgeführt ist. Nicht sehr fein sind ferner die Goldborten des Mantels gezeichnet. Vollkommen unverständlich ist das plötzliche Abbrechen des verzierten Saumes auf der linken Schulter. Selbst die Durchbildung der Hände entspricht nicht der exakten, wirkungsvollen Art Orcagnas. Besonders klar beleuchtet die linke Hand den Qualitätsunterschied.

Die Ausführung der Tafel kann nicht in Orcagnas Händen gelegen haben. Die schon zitierte Urkunde berechtigt uns, für die Durchgestaltung des Bildes den jüngeren Bruder des Meisters, Jacopo di Cione, verantwortlich zu machen.

Auferweckung des Königssohnes.

Die Betrachtung der Flügelbilder soll mit der Auferweckung des Königssohnes von Aethiopien einsetzen. (Abb.51). Durch die weisende Bewegung des Königs Egippus, der mit seinen Begleitern auf der linken Bildseite steht, wird das Auge auf den Königssohn gelenkt, der sich mit zum Gebet erhobenen Händen auf seinem Lager aufgerichtet hat.

Digitized by Google

Die Bewegung des Auferweckten erscheint vollkommen abhängig von der rechten Hand des Matthaeus, der von rechts heranschreitet und an einigen Begleitern Stütze und Folie findet. Eine wunderbare Kraft geht von der Hand des Heiligen aus; man wird sich hier an die ähnliche Erscheinung bei der Navicella erinnern. Die Verbindung der beiden Bildhälften wird durch den Turm hergestellt, der zugleich den oberen Bildteil füllt.

Das Wesentliche dieser Scene liegt in der Geschlossenheit des Aufbaues, die durch die Verkettung der Armbewegungen der drei Hauptfiguren gesteigert wird. Die Komposition ist so unbedingt nach den Stilgesetzen Orcagnas entwickelt, dass wir auch den Entwurf dieses Bildes dem Meister zuschreiben möchten (161). Es deckt sich mit der bisher aufgewiesenen Entwicklung, dass in dieser Scene Raumwerte zum Ausdruck gebracht sind. Wie räumlich sind der König und sein linker Begleiter zueinander geordnet! Im Prinzip darf dieses Figurenpaar mit den beiden Besucherinnen der Mariengeburt verglichen werden. Der König und sein Sohn, die in zwei verschiedenen Schichten angeordnet sind, werden durch die Armbewegung des Königs in Beziehung zueinander gesetzt. Die räumlich plastische Erscheinung dieses Figurenkomplexes wird durch den rechten Begleiter des Königs noch entschiedener betont. Er ist zwischen Bett und Turm angeordnet; er wird überschnitten von der Gestalt des Egippus und verdeckt den hinter ihm stehenden Krieger; seine Gestalt wendet sich der Wundertat des Matthaeus zu. Die Bedeutung dieser Figur für die räumliche Erscheinung des Bildes ist ähnlich wie die Funktion der Magd auf der Mariengeburt.

Die Ausführung dieses Flügelbildes kommt jedoch keinesfalls für Orcagna in Betracht. Der Abstand von einer eigenhändigen Arbeit des Meisters wird bei einem Vergleich des Egippus mit dem Michael des Strozzi-Altares deutlich werden. Der Kopf des Matthaeus reicht nicht annähernd an die Qualitäten der Petrusköpfe des Altarbildes heran. Die unschöne Ueberschneidung der zu äusserst rechts angeordneten Gestalt würde ebenfalls kaum Orcagna zuzutrauen sein.

Drachenzähmung.

Der Scene entspricht auf dem linken Flügel das Wunder der Drachenzähmung. (Brogi 22021). Die Komposition ist nicht bedeutend. Es ist kein Versuch gemacht, die obere Bildfläche auszufüllen, sodass sich die Scene im Bildfeld verliert. Erst bei einem Vergleich mit dieser Darstellung wird die Bedeutung der Architektur auf der Auferweckungsscene vollkommen klar werden (162). Auf dem linken Bild ist der Gegenstand der Wundertat nicht so deutlich hervorgehoben wie auf der rechten Scene; denn während der Königssohn sich stark vom

Digitized by Google

Hintergrund abhebt, sind die Drachen vor das Figurenpaar der Magier gesetzt. Der Matthaeus und sein Begleiter wiederholen ungefähr die Stellung der gleichen Figuren der Auferweckungsscene. Die zwei Magier erinnern in ihrer Anordnung an die linke Gruppe dieses Bildes. Aus solchen Uebertragungen spricht eine Erfindungsarmut, die Orcagnas Autorschaft ausschliesst. Unbedeutend in Anlage und Ausführung wirken die Drachen, die mit der Erscheinung des Drachen auf dem Strozzi-Altar verglichen werden müssen. Die grössere Stilkraft ist der Darstellung des Gemäldes der Strozzi-Kapelle eigen. Der Entwurf zur Drachenzähmung rührt gewiss schon von Jacopo di Cione her; ebenso geht auch die Anlage der Berufung des heiligen Matthaeus (Abb. 52) auf ihn zurück.

Berufung des Matthaeus.

Diese Scene ist auf der unteren Hälfte des linken Flügels angeordnet. Sie ist asymmetrisch entwickelt; denn der hohe Bau füllt nur die rechte Bildseite aus. Christus und seine Jünger sind vor die leere, linke Hälfte gesetzt; sie verlieren sich im Bildfeld, ähnlich wie die Gruppen auf der Drachenzähmung. Eine solche ungleichwertige Erscheinung eines Bildes ist nicht typisch für die Kunst Orcagnas. Gegen des Meisters Autorschaft spricht ferner die Darstellung der Jüngergruppe. Sie ist nur schwer lesbar. Wieviel freier ist die Königsgruppe auf der Auferweckung entwickelt! Hier und dort kann nicht derselbe Meister am Werke gewesen sein. Die Durchbildung der Einzelheiten ist schlecht, wie das Gewand des Petrus beweist.

Ermordung des Heiligen.

Das Gegenstück zu der Berufung stellt den Tod des heiligen Matthaeus dar. (Brogi 22018). Das Auge des Beschauers wird von links oben nach rechts unten geführt, von Hypotaeus, zu dem Henkersknecht, zu Matthaeus. Der Krieger und sein Begleiter rahmen die Scene auf der linken Seite, auf der rechten bildet der vor Schrecken sich abwendende Begleiter des Matthaeus den Abschluss. So ordnen sich die Figuren relativ glücklich in das Bildfeld ein. Weniger befriedigend ist der architektonische Aufbau; die harte Ueberschneidung des Kuppelbaues nimmt dem Gebäude den festen Halt. Vor allem aber dokumentiert sich der Gegensatz zu Orcagnas Kunst darin, dass der Scene die überzeugende Ausdruckskraft fehlt. Wie unlebendig ist der Dolchstoss des Henkers dargestellt! Das Zusammenbrechen des Heiligen ist nicht überzeugend wiedergegeben. Jacopo di Cione gibt sich hier als ein unbedeutender Künstler zu erkennen. Die Qualitätlosigkeit seines Stils mag an dem Gewand des Matthaeusbegleiters deutlich werden. Bei

Digitized by Google

allem Abstand ist jedoch unverkennbar, dass die Kunst des Jacopo di Cione, wie sie sich in den Flügelbildern darstellt, direkt an den Stil des Bruders Andrea anknüpft.

Zusammenfassend soll noch einmal über die Stilentwicklung Orcagnas gehandelt werden. Die Anfänge der Kunst des Meisters sind in Dunkel gehüllt. Wir lernen Orcagna erst als fertigen Künstler in dem Gemälde der Strozzi-Kapelle (1354-57) kennen. Hier huldigt der Maler Orcagna einem dekorativen, abstrakten Stil. Die ersten plastischen Arbeiten am Tabernakel in Or San Michele (nach 1354-57) stehen noch stark unter dem Einfluss der Gewohnheiten des Malers Orcagna; aber sie lassen schon deutlich die Auseinandersetzung mit dem Raumproblem erkennen, zu dessen Bewältigung sich der Künstler in den späten Tabernakelreliefs (nach 1357-59) durchringt. Die Rückwirkung der räumlich plastischen Tendenzen auf die Malerei offenbaren die Freskofragmente in S. Croce (c. 1360); dieselben Ideen sind in den Flügelbildern des Matthaeus-Altares der Uffizien (1367-68) verwirklicht worden (163).

Es ist anzunehmen, dass die Kunst Orcagnas sich in der Frühzeit, in den vierziger Jahren, als eine Vorbereitung auf den Stil des Strozzi-Altares dargestellt hat. Die Jugendwerke würden wahrscheinlich eine kontinuierliche Entwicklung zu dem bewusst komponierenden, linearen Stil dieses Gemäldes zeigen. Nach dem so ausgeprägten Stil des Strozzi-Altares darf jedoch vorausgesetzt werden, dass der Wesenszug dieses Bildes, die kraftvolle und qualitätvolle Erscheinung, auch schon die Frühwerke auszeichnete (164). Diese Forderungen erfüllt keine der vielen Zuschreibungen. Wir müssen uns vorläufig mit der Kenntnis der Orcagna-Werke der mittleren Zeit (bis 1357) und der späten Periode (bis 1368) begnügen.

Die künstlerischen Voraussetzungen des Stiles.

In den Spätwerken hat Orcagna die Erbschaften seiner Lehrzeit weitgehend verarbeitet. Wir ahnen nur noch die Bedingungen, unter denen die Kunst des Meisters herangereift ist.

Orcagna ist einmal dem florentinischen Kunstkreis stark verpflichtet. Seine Stilbildung ist ohne Beziehung zu Giotto (165) nicht denkbar, obgleich der flächenhaft-dekorative Stil Orcagnas, wie er sich im Strozzi-Altar offenbart, in unüberbrückbarem Gegensatz zu der räumlich-plastischen Gestaltungsweise des vorausgehenden Meisters steht. Der Einfluss dokumentiert sich in dem Figurenstil. Beide Künstler bilden die-

Digitized by Google

selben grossen, kräftigen, wohl proportionierten Gestalten, die die gleiche, entschiedene Standfestigkeit auszeichnet. Ueber diese ganz allgemeine Beziehung hinaus verbindet jene Künstler das Interesse an der Durchorganisierung der Gestalt. Sie beobachten die Bewegung des Körpers unter dem Gewand; sie versuchen, sie organisch zu erfassen. Dieses Problem hat Giotto zeit seines Lebens beschäftigt; Orcagna hat daran weiter gearbeitet, um in der Lösung über seinen Meister hinauszugehen. Das mag ein Vergleich des Christus des Strozzi-Altares mit der Ognissanti-Madonna oder eine Gegenüberstellung der musizierenden Engel auf dem Gemälde Orcagnas und der knienden Engelsgestalten auf dem Tafelbild Giottos beleuchten. Der Gegensatz zu der Kunst Giottos kommt in den Reliefarbeiten Orcagnas weniger stark zum Ausdruck; denn schon in seinen frühesten plastischen Werken bemüht sich der Künstler, plastisch-räumliche Werte zur Erscheinung zu bringen. Darum werden bei einer Relieffigur Orcagnas die zuletzt betonten Zusammenhänge mit dem Stil Giottos und die Fortschritte gegenüber der Kunst dieses Meisters klarer zum Ausdruck kommen als bei den Gestalten des Gemäldes. So mag etwa die Figur des Josef auf dem Tabernakelrelief der Geburt Christi mit dem Johannes auf Patmos auf dem Fresko Giottos in der Peruzzi-Kapelle verglichen werden. Bei Orcagnas Figur ist das Blockartige der Erscheinung entschieden gemildert; das Gefühl für das Struktive und Funktionelle ist stärker geworden. Der Unterschied zwischen diesen beiden Gestalten ist etwa genau so gross wie zwischen dem Johannes auf Patmos und dem Josef der Geburt Christi in der Arena-Kapelle zu Padua. In dem gleichen Sinn kann beispielsweise eine Entwicklung von der Justitia der Arena-Kapelle über den Sultan auf der Feuerprobe der Bardi-Kapelle in S. Croce zu der Fides des Or San Michele-Tabernakels verfolgt werden.

Wenn es scheint, als ob Orcagnas Stil in diesem Punkt über die Kunst Giottos hinausginge, so hat er in dem Streben nach räumlicher Wirkung, wie sie in den Tabernakelreliefs und den späten Malereien zum Ausdruck kommt, nie die Möglichkeiten des Stils des vorausgehenden Meisters erreicht. Trotzdem mag er auch hier Anregungen von der Kunst Giottos empfangen haben. Wir glauben, dass die Mariengeburt der Arena-Kapelle, die wesentlich fortschrittlichere Geburt des Johannes in der Peruzzi-Kapelle die Voraussetzungen für die Darstellung der Mariengeburt am Tabernakel in Or San Michele sind. Orcagna hat Giottos Gliederungssystem in die Plastik übertragen. Hier wie dort umschliesst ein kastenartiger Raum die Figuren, die in drei Schichten hintereinander angeordnet und zueinander in Beziehung gesetzt sind. (Den stärksten Gegensatz zu dieser räumlich-geschlossenen Darstellungsweise veranschaulicht die Johannesgeburt des Andrea Pisano an der Florentiner Baptisteriumstür). Im Prinzip der Raumentwicklung

Digitized by Google

erinnert auch die Todesverkündigung des Tabernakels an Schöpfungen Giottos, etwa an die Verkündigung der Geburt Mariae in der Arena-Kapelle oder an die Namengebung der Peruzzi-Kapelle.

Neben solchen prinzipiellen Beziehungen bestätigt auch die Typik Orcagnas den Zusammenhang mit der Kunst Giottos. Der oberste rechte Engel der Marienkrönung in S. Croce erinnert auffällig an den Engel Giottos in der obersten rechten Reihe auf dem Madonnenbild aus Ognissanti. Solche Aehnlichkeiten mögen zu der ursprünglichen Annahme der Autorschaft Giottos und seiner Schüler für jenes Fresko geführt haben.

Immerhin scheint Orcagna nur in einzelnen Momenten Anregungen von der Kunst Giottos empfangen zu haben. Noch loser gestalten sich die Beziehungen, die zwischen Taddeo Gaddis und Orcagnas Werken aufgedeckt werden können (166). Da die Kunst Taddeos in räumlicher Hinsicht eine Weiterbildung von Giottos Prinzip bedeutet, wird der Abstand von Orcagnas Kunst noch markanter. Der Gegensatz steigert sich weiter dadurch, dass wir in Taddeos Werken nirgends ein Streben nach einem bewusst komponierenden Stil entdecken, dass auf seinen Gemälden das anekdotische Moment übermässig stark betont wird. Ein Vergleich des Tempelgangs am Tabernakel in Or San Michele mit dem Tempelgang Taddeo Gaddis in der Baroncelli-Kapelle in S. Croce beleuchtet die starke Gegensätzlichkeit der Darstellungen im Bildaufbau. Trotz dieser prinzipiellen Unterschiede können jedoch einzelne Beziehungen zwischen beiden Künstlern aufgedeckt werden, die wiederum das enge Verhältnis Orcagnas zum florentinischen Kunstkreis beweisen. Die Fresken der Baroncelli-Kapelle in S. Croce scheinen Orcagna in manchen Punkten beeinflusst zu haben. Auf der Anbetung der Könige des Orcagna ist der Stern in Gestalt eines Kindes dargestellt, eine Personifikation, der wir auf den Baroncelli-Fresken begegnen. Wie Taddeo Gaddi stellt Orcagna die Maria des Tempelganges am Tabernakel aus dem Bild herausschauend dar (167). Der Schlagende und der Stabbrechende auf der Sposalizio-Darstellung des Orcagna erinnern in ihrer Zueinanderordnung an die gleichen Gestalten auf dem Fresko der Baroncelli-Kapelle. Der Zusammenhang zwischen der Kunst Taddeos und der Orcagnas wird durch die Aehnlichkeit einzelner Figuren verstärkt. Der Typ der hinteren Besucherin der Mariengeburt des Tabernakels ist mit der äussersten Frauengestalt auf der Begegnung an der goldenen Pforte des Taddeo zu vergleichen. Die vordere Besucherin des Orcagna-Reliefs erinnert in ihrer Haltung an die Anna des Tempelganges der Baroncelli-Kapelle. — Ausser diesen Werken des Taddeo scheint die Anbetung des S. Croce-Sakristeischrankes, die sich in der Florentiner Akademie befindet, auf das Tabernakelrelief Orcagnas eingewirkt zu haben. In der Gesamtanlage der

Digitized by Google

Scene sind sich diese Darstellungen sehr ähnlich. — Die Marienkrönung der Medici-Kapelle in S. Croce, die wohl mit Recht Taddeo Gaddi zugeschrieben wird, bedeutet einen weiteren Beweis für die Beziehung der Kunst Orcagnas zu Taddeo. Christus und Maria erinnern entschieden an die gleichen Figuren auf dem Krönungsfresko Orcagnas. Die Anordnung der Gestalten ist verwandt; der Typ der Marien ist ähnlich. Selbst Einzelheiten, wie die linke Hand Christi und die Faltenbildungen am Halstuch und Kleid der Madonna, lassen sich vergleichen. An Intensität des Ausdrucks sind die Gestalten Orcagnas jedoch stets den Figuren Taddeos überlegen.

Seit der Zeit Vasaris ist immer wieder der Zusammenhang der Kunst Orcagnas mit dem Stil Andrea Pisanos betont worden. Der Vergleich mit den Werken dieses unmittelbar vorausgehenden Bildhauers lag nahe. Gewiss hat die Kunst Andrea Pisanos auf Orcagna eingewirkt; ungewiss aber bleibt es, ob man Schülerschaft annehmen darf (168).

Es ergeben sich einmal in ikonographischer Hinsicht einzelne Berührungspunkte. Wie auf der Florentiner Baptisteriumstür des Andrea Pisano kennzeichnet Orcagna am Tabernakel die Justitia durch die Attribute der Wage und des Schwertes (Brogi 4418). Die Prudentia wird hier und dort durch das Doppelgesicht und die Schlange charakterisiert. (Die Gestalt Andrea Pisanos hielt jedoch in der Linken wohl noch einen Spiegel!). (Brogi 4419). Die Spes wendet sich sowohl an der Baptisteriumstür als auch am Tabernakel der schwebenden Krone zu (Brogi 4412). (Orcagna stellt diese Tugend allerdings ohne Flügel dar). Auf beiden Werken hält die Fides Kelch und Kreuz in Händen. (Brogi 4413).

Bei dem Vergleich dieser zuletzt erwähnten Tugenden wird zugleich die ähnliche Art der Anordnung auffallen. Hier wie dort ist die Fides in Frontalansicht, auf einer Bank sitzend, dargestellt. Der Grundunterschied zwischen beiden Arbeiten aber ist unverkennbar. Die Flächendekoration des Andrea Pisano ist zugunsten eines räumlichen Reliefstils überwunden. Bei einem plastischen Frühwerk Orcagnas tritt die verschiedene Grundrichtung des Wollens nicht so klar hervor; so steht die Caritas der gleichen Figur an der Baptisteriumstür noch verhältnismässig nahe. (Man vergleiche die Haltung der Arme). (Brogi 4416).

In einem anderen Punkt bedeutet Orcagnas Kunst nicht Gegensatz zu Andrea Pisanos Prinzip, sondern Weiterbildung seines Stils. Wir beobachten bei dem vorausgehenden Meister eine leise Neigung, der Figur plastische Werte mitzuteilen. Der Körper tritt unter dem Gewand in Erscheinung. In dem Sinne bedeutet die Leistung Orcagnas als Bildhauer Fortsetzung und Steigerung der Stilmöglichkeiten An-

Digitized by Google

drea Pisanos. Unter diesem Gesichtspunkt kann die sitzende Frau der Mariengeburt des Orcagna mit den beiden Pflegerinnen auf der Geburt des Täufers an der südlichen Baptisteriumstür verglichen werden. (Brogi 4395). Zu dem gleichen Ergebnis führt eine Gegenüberstellung der Todesverkündigungsmadonna des Tabernakels und der Herodias der Busspredigt. (Brogi 4402).

Andrea Pisano erscheint in seinen Werken gotischer, als Orcagna je gewesen ist. Der Reichtum an weich geschwungenen Linien, die die Gewänder der Gestalten Andrea Pisanos beleben, ist bei Orcagnas Figuren zugunsten plastischer Klarheit verringert. (Man vergleiche unter diesem Gesichtspunkt die Behandlung der Decke der heiligen Anna der Mariengeburt am Tabernakel mit dem gleichen Motiv auf der Geburtsscene an der Baptisteriumstür). Doch vielleicht ist das Gefühl für ornamentale Linienführung, das wir hin und wieder bei Orcagna betont haben, ohne die Voraussetzung der Kunst Andrea Pisanos nicht denkbar. In diesem Sinn vergleiche man die Art, wie das Gewand der Fides des Andrea Pisano über den linken Arm und das linke Knie geführt ist, mit der Schwingung des Mantels bei der gleichen Figur Orcagnas. Derselbe Stilwille kommt in den ornamental geführten Gewandpartien zum Ausdruck, die am Boden aufruhen. Das erhellt aus einer Gegenüberstellung der Anbetungsmadonna Orcagnas und der Herodias der Busspredigt des Andrea Pisano.

Die aufgewiesenen Beziehungen vermögen ein direktes Schülerverhältnis Orcagnas zu den genannten Künstlern nicht zu beweisen; aber sie beleuchten die enge Verbindung des Meisters mit dem florentinischen Kunstkreis (169).

Beziehungen zu Siena.

Der Stil Orcagnas setzt einen Einfluss der Kunst Sienas voraus (170). In ikonographischer Beziehung ist es interessant, dass die Darstellung der Todesverkündigung auf sienesische Tradition zurückzugehen scheint. Duccio hat dieses Thema auf seinem Maestà-Bild in der Domopera zu Siena behandelt.

In der Typik Orcagnas klingen sienesische Reminiscenzen an. In dieser Beziehung vergleiche man den Johannes des Strozzi-Altares mit dem Täufer Ambrogio Lorenzettis in der Akademie zu Siena (Nr. 53). Denselben Typ wählt schon Simone Martini für die Darstellung des Täufers auf dem Altarbild für S. Caterina in Pisa aus dem Jahre 1320 (van Marle, II, Fig. 126). Ausserdem ist dieses Bild noch durch die Anordnung der Gestalt im Bildfeld und durch die Bewegung der rechten

Digitized by Google

Hand besonders nahe mit der Darstellung des Täufers auf dem Strozzi-Altar verwandt. — Der Typ des Michael auf dem Gemälde der Strozzi-Kapelle erinnert an ein Bild des gleichen Heiligen in der Sieneser Galerie, das dem Umkreis der Lorenzetti anzugehören scheint (171). Die Katharina des Orcagna zeigt im Typ eine auffällige Verwandtschaft mit einer Heiligen des Ambrogio Lorenzetti in der Domopera zu Siena, die schon van Marle (II, 383) mit gewisser Zurückhaltung als Katharina bezeichnet hat (Alinari 36752). Andererseits wird zugleich ein grundlegender Unterschied bei der Gegenüberstellung dieser beiden Köpfe klar werden. Der Katharinenkopf des Orcagna offenbart nicht annähernd die Zartheit und Milde im Ausdruck, die das Antlitz der Heiligen des sienesischen Künstlers auszeichnen.

Wie die Meister Sienas lässt auch Orcagna den Beschauer den Reiz eines Ornamentes empfinden, indem er den Hintergrund, Heiligenscheine, Kronen, Gewänder und Schmuckstücke der Figuren auf das reichste verziert. Es entspricht der Gewohnheit sienesischer Maler, die Dekoration durch zarte Kolorierung in ihrer Wirksamkeit zu steigern. Selbst in den Motiven erinnert die Ornamentik Orcagnas an sienesische Formbildung. Die Verzierung am Rahmenwerk des Strozzi-Altares ist mit der Umrahmung des Budapester Madonnenbildes des Ambrogio Lorenzetti zu vergleichen (van Marle, II, Fig. 253). Die Form dieses Rahmens kehrt in den Seitenteilen des Orcagna-Gemäldes wieder. Die Krone der Katharina auf dem Strozzi-Altar ist ähnlich wie die der gleichen Heiligen des Pietro Lorenzetti in der Sieneser Akademie gebildet (van Marle II. Fig 223). Jenes Vogelmuster, das die Gewänder der Katharina und des Laurentius des Orcagna auf das schönste verziert, erinnert an die Dekoration des Kissens auf dem kleinen Bild «Madonna mit Heiligen» des Ambrogio Lorenzetti in der Akademie zu Siena. (Nr. 65; van Marle, II, Fig. 261). Allerdings wird hier die Gegensätzlichkeit des Stilgefühles beider Künstler noch einmal deutlich. Orcagna prägt die zarte Dekoration des Ambrogio zu monumentaler Erscheinung um.

Es ist sicher kein Zufall, dass wir bei der vorausgehenden Betrachtung immer wieder auf einen Vergleich mit den Werken des Ambrogio Lorenzetti gestossen sind, dessen Kolorit der Farbengebung Orcagnas auch sehr nahe zu stehen scheint. Dieser Sienese weilte zu Anfang der dreissiger Jahre in Florenz und hat einen nachhaltigen Einfluss auf den florentinischen Kunstkreis ausgeübt. Auch Orcagna kann Anregungen von den Werken des Ambrogio empfangen haben; denn der sienesische Einschlag in der Kunst des Orcagna ist nicht so entscheidend, dass ein Aufenthalt des Künstlers in jener Stadt vorausgesetzt werden müsste.

Digitized by Google

Beziehungen zu dem pisanischen Kunstkreis.

Mit dem Namen Florenz ist der Kunstkreis bezeichnet, aus dem der Stil Orcagnas sich weitgehend herleiten lässt. Daneben muss noch ein ausserflorentinischer Künstler erwähnt werden, der auf die Stilbildung Orcagnas sehr bestimmend eingewirkt hat. Mit Recht hat Vasari die Beziehungen zwischen der Kunst Orcagnas und der Francesco Trainis aufgedeckt; aber seine Schlussfolgerung ist falsch. Die Urkunden lassen es als unmöglich erscheinen, in Traini den Schüler Orcagnas zu erblicken (172). Doch der umgekehrte Fall hat viel Wahrscheinlichkeit für sich. Orcagna muss von der Kunst des Pisaner Meisters beeindruckt worden sein (173).

Es bestehen Zusammenhänge zwischen dem Strozzi-Altar und der Thomasglorie des Traini in S. Caterina zu Pisa (Abb. 53), die wegen des noch sehr spürbaren sienesischen Einflusses und wegen des «weicheren, unbestimmteren Formencharakters» vor dem Dominikusaltar des Traini aus den Jahren 1344/45 entstanden sein muss (174). Schon in prinzipieller Hinsicht steht das Gemälde Orcagnas der Thomasglorie des Pisaner Künstlers nahe. Auch Traini huldigt einem flächenhaften, planimetrischen Stil. Nirgends wird auf dem pisanischen Bild eine räumliche Vorstellung angeregt; eine Interpretation des Gemäldes in diesem Sinne würde zu keinem Ergebnis führen. (Man vergleiche beispielsweise die Glorie, die zwar rechts hinter dem Buch des Plato verläuft, aber seine Standfläche an der vordersten Kante überschneidet). Die Figuren sind hart an den vorderen Bildrand herangerückt; die Uebereinanderordnung der Gestalten bleibt bestimmend für den Eindruck. Der Figurenmasstab hängt nur von der inhaltlichen Bedeutsamkeit der darzustellenden Person ab. Wie auf dem Strozzi-Altar beobachten wir auch hier eine bewusste Betonung der Frontal- und Profilansichten; die Silhouettenwirkung der Gestalten ist entscheidend. Ein Vergleich des Thomas von Aquin und des Christus des Orcagna wird diese Aussagen bestätigen. Nicht nur das Moment der Flächenhaftigkeit verbindet die Bilder der beiden Künstler, sondern auch das Streben nach einem symmetrischen und straff komponierten Aufbau. Dadurch erreichen sowohl Traini als auch Orcagna, dass der darzustellende Gedanke vollkommen zur Bilderscheinung wird. (In dieser Beziehung bedeuten die Fresken des Andrea da Firenze in der Spanischen Kapelle zu Florenz den stärksten Gegensatz zu den Schöpfungen Orcagnas und Trainis). Die Kompositionen der Bilder dieser beiden Künstler lassen sich noch spezieller vergleichen. Hier wie dort lässt sich die Hauptgruppe einem gleichschenkligen Dreieck einbeschreiben. Wie Orcagna, durchbricht auch Traini das äusserlich symmetrische Schema. Das Prinzip der Konstrastwirkung ist ihm nicht

Digitized by Google

unbekannt, wie die Anordnung des Aristoteles und des Plato beweist. Beide Künstler messen der Linie einen entscheidenden Wert bei; die kleinsten Formen werden linear durchgestaltet. Um die Linie stärker sprechen zu lassen, wird auf die ornamentale Führung der Gewandsäume ein besonderes Gewicht gelegt.

Die Kunst Trainis bedeutet vor allem in prinzipieller Hinsicht die Voraussetzung für die Stilbildung des Strozzi-Altares. Doch auch Einzelheiten stellen eine Verbindung zwischen der Kunst des Pisaner und der des Florentiner Meisters her. So vergleiche man den Kopf des Petrus auf dem Strozzi-Altar (Abb. 54) sowohl mit dem Plato (Abb. 55) als auch mit dem Markus der Thomasglorie. Obgleich vollkommen verschiedene Personen dargestellt sind, haben die Köpfe eine auffällige Aehnlichkeit miteinander. (Man vergleiche die Führung des Gesichtskonturs, die Augenzeichnung, Haarbehandlung und Faltenbildung). Eine gewisse Verwandtschaft zeigen auch die Paulusköpfe hier und dort. Die Idee, Christus in einer Mandorla von kleinen, in ihre Flügel gehüllten Engeln darzustellen, hat schon Traini auf seinem Gemälde verwirklicht. (van Marle, V. Fig. 128). Im Typ erinnern diese Engel an jene des Strozzi-Altares. (Man vergleiche den Engelskopf neben dem Paulus der Thomasglorie mit dem untersten, rechten Köpfchen der Mandorla des Strozzi-Altares). Aehnliche Faltenmotive kehren hier und dort wieder; es sei auf einen Vergleich der Falte an der Kapuze des zu äusserst links stehenden Mönches der Thomasglorie mit dem rechten Aermel des Paulus auf dem Strozzi-Altar hingewiesen.

Das Prinzip der flächenhaften Bilderscheinung verbindet auch das Mittelstück des Dominikus-Altares im Museo Civico zu Pisa (Brogi 19412) mit der Kunst Orcagnas, vor allem mit dem Matthaeus der Uffizien. Doch auch in Einzelheiten steht dieses Bild den Werken Orcagnas nahe. Die Schattierung des Gesichtes ist ähnlich wie bei dem Christus des Strozzi-Altares; auch hier verleiht die Licht- und Schattengebung dem Antlitz einen asketischen Ausdruck. Bei beiden Köpfen beobachten wir die gleiche Art der Augenbildung. Mit dem Kopf des Thomas auf dem Strozzi-Altar verbindet den Dominikus die gleiche Gestaltung des Ohres. Ebenso können die rechten Hände dieser Gestalten mit Erfolg verglichen werden. Die Röhrenfalten des weissen Gewandes des Dominikus sind der Faltenbildung der schwarzen Mäntel der singenden Dominikanergruppe auf dem Messopfer verwandt. Mit gleicher Schärfe setzen sich bei den Gestalten dieses Bildes die schwarzen und die weissen Gewandstücke voneinander ab. Für die am Boden aufruhenden Teile des Kleides des Dominikus bieten die Gewänder des Paulus auf dem Strozzi-Altar und des Matthaeus der Uffizien Vergleichsmöglichkeiten.

Gerade der Gewandstil stellt auch eine Verbindung zwischen den Flü-

Digitized by Google

gelbildern des Dominikusaltares, die sich im Seminario Arcivescovile in Pisa befinden (Brogi 19413, 19414), und dem Messopfer her. In diesem Sinn vergleiche man den kleinen Diener des Messopfers mit der Rückenfigur des weissgekleideten Mönches auf der letzten Scene des rechten Flügels. Ebenso erinnert die Behandlung des Gewandes des Dominikus auf der Feuerprobe (van Marle V, S. 211) an die Formengebung auf jenem Predellenbild des Orcagna. Im Prinzip ist die Geburt des Dominikus mit dem Kaisertod des Strozzi-Altares verwandt. Hier wie dort ist der Raum in Frontalansicht gegeben und zonenartig gegliedert. Die Anordnung der Figuren trägt nicht zu räumlicher Vorstellung bei.

Wir glauben, die Stilbildung des Strozzi-Altares durch einen Einfluss Francesco Trainis erklären zu können. Reminiscenzen an die Kunst dieses Meisters klingen ausser in jenem Werk nur noch in der repräsentativen Darstellung des heiligen Matthaeus wieder an. Aber trotz der unbedingten Verwandtschaft mit dem Stil des Pisaner Meisters ist ein grundlegender Unterschied unverkennbar, der sich nicht zum wenigsten aus der Gegensätzlichkeit des Künstlertemperamentes erklären mag. Trainis Figuren zeichnen sich durch eine leichte Beweglichkeit aus, die sich zu leidenschaftlicher Erregtheit steigern kann. Zugunsten ausdrucksvoller Bewegung vernachlässigt der Künstler die organische Durchgestaltung der Figuren. Hierfür sind die Auferweckungsscene und das Ertrunkenenwunder des Dominikus-Altares besonders charakteristische Beispiele. Die ruhige Erscheinung und die klare Durchbildung des Körpers sind aber Kennzeichen des Figurenstils Orcagnas. In dieser Beziehung bleibt Orcagna dem Ideal Giottos treu. Ausserdem dokumentiert sich der Gegensatz zwischen der Kunst Trainis und Orcagnas in der stärkeren sienesischen Erscheinungsweise der Bilder des Pisaner Meisters.

Es ist eine Urkunde überliefert, die wohl aus dem Jahre 1347 stammt, und in der ein «Maestro franciescho loquale istae in bottegha dellandrea» genannt wird. Wohl mit Recht hat man den M a e s tr o franciescho mit Francesco Traini identifiziert, der sich also zu jener Zeit in der Werkstatt Orcagnas aufgehalten hätte (175). Durch diese Tatsache würde sich der Einfluss Trainis auf die Kunst Orcagnas erklären lassen (176).

Noch in anderer Hinsicht besteht eine Beziehung zwischen Orcagna und dem pisanischen Kunstkreis. Thematisch ist der Triumph des Todes in S. Croce eng mit dem Pisaner Trionfo della Morte verbunden, der entweder von Traini selbst oder von einem seiner allernächsten Schüler gemalt sein muss. Jedenfalls ist die Entstehung des Camposanto-Freskos innerhalb des Pisaner Kunstkreises nach dem Anfang der fünfziger Jahre unmöglich (177). Die Priorität dieses Werkes

Digitized by Google

scheint sich noch aus anderen Gründen zu ergeben. Die Pisaner Bettlergruppe zeichnet sich durch leidenschaftliche Erregtheit aus, die das Motiv unbedingt erfordert. Gegenüber dieser Ursprünglichkeit bedeutet die Gruppe Orcagnas eine Umprägung in einen beruhigten, architektonischen Stil, der der Idee der Darstellung nicht vollkommen entspricht. Orcagna beschränkt die Gruppe auf vier Figuren, die noch dazu teilweise vom Rahmen überschnitten werden. Durch diese Momente erhält die Gruppe einen viel schwächeren Akzent als jene des Camposanto-Freskos. Die Gestalten Orcagnas wirken ruhig in der Haltung; ihr Begehren kommt nur in den Physiognomien zum Ausdruck, nicht in der Gesamtbewegung des Körpers wie auf dem Pisaner Trionfo della Morte. Wie stark spricht hier allein der Parallelismus der Armbewegungen! Im Sinne der Beruhigung wirkt es, dass Orcagna das bewegte Spruchband fortlässt und die Inschrift direkt auf die Hintergrundsfläche setzt. Motivierter erscheint in diesem Punkt die Darstellung des Camposanto-Meisters. Mit der grösseren Ruhe verbindet sich auf Orcagnas Werk eine prägnante Durchzeichnung der Gestalten. In der klaren Durchbildung der Figuren gebührt gewiss dem Florentiner Werk der Vorrang, wie es Vasari in seiner zweiten Orcagna-Vita schon so treffend hervorgehoben hat. Für die straffere Durchorganisierung der Darstellung Orcagnas spricht ferner die Ineinanderschachtelung der Gruppen der Bettler und der Toten.

Die S. Croce-Fragmente sind zu gering, um ein endgültiges Urteil über das zeitliche Verhältnis zu dem Pisaner Werk zu fällen. Doch erscheint die frühere Entstehung des Camposanto-Werkes sehr wahrscheinlich.

Wie die ältesten Quellenberichte haben auch wir in Orcagna ein Glied des florentinischen Kunstkreises gesehen. In diesem Zentrum konnte der Meister Anregungen der sienesischen und pisanischen Kunst empfangen (178). Doch muss nachdrücklich betont werden, dass Orcagna trotz vielfältiger fremder Einflüsse stets seine Eigenart zu wahren gewusst hat. Das mag ein letzter Beweis für die Grösse der Kunst des Meisters sein.

Digitized by Google

ANMERKUNGEN.

(1) Sacchetti lebte von c. 1335—1400.

(2) Alberto (Arnoldi) beantwortet diese Frage in scherzhafter Weise. Spätere Schriftsteller haben sich darüber gewundert, dass auf Orcagnas Frage keiner den Künstler selbst genannt habe, dem doch der Preis in der Kunst des Malens gebühre. (Vergl. z. B. Crowe und Cavalcaselle, Ausgaben von 1864, Bd. I, S. 430 und 1869, Bd. II, S. 5 und Frey, Loggia dei Lanzi, 1885, S. 21). Mit Recht kritisiert Suida, Flor. Maler 1905, S. 7, diese Interpretation. In der Literatur hat Baldinucci in seinen «Notizie de'Professori del Disegno» (Bd. II, S. 65) zuerst auf die Novellen Sacchettis hingewiesen.

(3) Zwischen 1452 und 55 nach Frey (Codice Magliabechiano S. XL). — Schlosser bespricht die Commentarii Ghibertis in der «Kunstliteratur» S. 87 ff.

(4) Ghiberti erwähnt zwar nicht, dass Orcagna in Florenz geboren sei, doch darf dies als selbstverständlich vorausgesetzt werden; denn sonst würde der Schriftsteller die ausserflorentinische Herkunft betont haben wie bei anderen Künstlern.

(5) Für die Interpretation dieser Textstelle vergl. Schlosser, L. Ghibertis Denkwürdigkeiten, Bd. II, 1912, S. 137/38. Schlossers Auslegung lässt auch die im 2. Teil dieser Arbeit durchgeführte Scheidung zwischen eigenhändig ausgeführten Reliefs Orcagnas und Gehilfenarbeiten am Tabernakel berechtigt erscheinen.

(6) Ghiberti sagt vielleicht hier absichtlich «u n o» rifettoro». Schlosser, Denkwürdigkeiten, Berlin 1920, S. 61, übersetzt «die Ausmalung d e s Speisesaals».

(7) Der subjektiven Einstellung ist Ghiberti sich bewusst, wie aus dem Zusatz zur Orcagna-Vita erhellt.

(8) Wenn Ghiberti die Hölle als «bellissima opera» bezeichnet hat, so haben wir darin nach Schlossers Erläuterungen zur Terminologie der Denkwürdigkeiten kein besonderes aesthetisches Werturteil zu erblicken. (Vergl. Schlosser, Bd. II, 1912, Seite 45/46).

(9) Für die Datierung vergl. Kallab, Vasaristudien S. 175. Nach Frey («Avvertimento» des Libro di A. Billi) hätten wir in den Orcagna-Nachrichten des «Buches» die Kopie einer Quelle A zu sehen, die wiederum auf eine Quelle Z zurückgeht, die etwa parallel mit Ghiberti zu datieren sei. Kallab (S. 175/76) hat diese

Digitized by Google

kompl.zierte Lösung als unwahrscheinlich und willkürlich erklärt. — Schlosser bespricht das Buch des A. Billi in der «Kunstlit.». S. 167/68.

(10) denn «Costui fece» entspricht nicht der Originalinschrift.

(11) Die 2. Kopie des Libro ist in der Petreihandschrift erhalten. Freys Gesamtcharakteristik, dass dieses Manuscript nachlässiger gearbeitet ist als die Strozzianus-Handschrift (Frey S. IX), bestätigt sich in den Orcagna-Notizen. So bleibt der Satz «Guardisi al messo del comune» bei Petrei unverständlich, weil der Schreiber diese Stelle aus ihrem Zusammenhang in der Geschichte über den Gerichtsvollzieher loslöste. Ausserdem muss der Verfasser eine Stelle ausgelassen haben; denn man würde das Inferno nach Petrei in S. Maria Novella suchen.

(12) für die Datierung vergl. Frey, il Cod. Magl. S. XCVIII; ebenso Kallab, Vasaristudien S. 181. — Für die Besprechung Schlossers vergl. Kunstlit. S. 168—70.

(13) Nach Frey, il Cod. Magl. XCIV, benutzte der Verfasser des Codice Ghibertis Denkwürdigkeiten in einer anderen wie der uns erhaltenen Handschrift. Ebenso Schlosser, Kunstlit. S. 169/70.

(14) Freys Interpretation (il Cod. Magl. S. 253), dass der Verfasser des Codice in Nardo nur den Maler des Inferno der Strozzi-Kapelle sieht, um so einen Ausgleich der Texte zu ermöglichen, erscheint unrichtig. Wenn der Anonimo das Inferno besonders hervorhebt, so will er nur, wie einst Ghiberti, den Zusammenhang dieses Freskos mit Dantes Dichtung betonen (vergl. Schlosser, Denkwürdigkeiten, Teil II, 1912, S. 140, der die Deutung Freys ebenfalls ablehnt).

(15) Der Anonimo schreibt Orcagna in S. Croce Paradiso und Inferno (nach Billi) und eine Kapelle (nach Ghiberti) zu. Mit Recht betont Schlosser, Denkwürdigkeiten, Bd. II, 1912, S. 139: «die tre istorie und die molte altre cose des letzteren (Ghiberti) hat er (der Codice) ausgelassen, die ersten deshalb, weil sie schon bei Billi — wenigstens zum Teil — angeführt waren, also kein Versehen wie Frey, Magl. 254, sagt». — Im übrigen überliefert der Codice, dass Orcagna das Refektorium der Annunziata ausgemalt habe. Hier wird er den Text Ghibertis ungenau überliefert haben, der ein Refektorium in S. Spirito als Werk des Künstlers erwähnt.

(16) Frey, Cod. Magl. S. 255, erwägt die Möglichkeit der Annahme einer 3. Quelle für diese Nachricht; er entscheidet sich jedoch für die sehr unwahrscheinliche Lösung, dass die Originalhandschrift des «Libro» diesen Zusatz schon enthielt. Warum liessen aber dann beide Kopisten diesen Passus fort?

(17) vergl. Kallab, Vasaristudien, S. 191, 6. Kallab bekräftigt noch durch zahlreiche Parallelen zwischen anderen Viten die These, dass beide Autoren, der Anonimo und Vasari, eine gemeinsame Quelle unabhängig voneinander benutzt haben.

(18) Diese These wird durch Einzelheiten bekräftigt. Wir finden bei beiden Autoren die Bezeichnung «cappella» für das Tabernakel. Im Codice heisst es «auf p. 120a der hs mitten unter den zerstreuten Notizen und Collectaneen: Mariotto nipote dellorchagna» (vergl. Frey, Cod. Magl. S. 256); Vasari führt «un suo nipote, chiamato Mariotto» in seiner Orcagna-Vita vom Jahre 1550 auf.

(19) Damit ist wohl der Todestriumph gemeint; denn Förster versichert in seinen Beiträgen zur neueren Kunstgeschichte, 1835, Anmerk. S. 108/09, dass in Urkunden des Archivs der Pisaner «Trionfo della Morte» als «Purgatorio» bezeichnet wird — Schlosser bespricht die 1. und 2. Vasari-Ausgabe in der Kunstlit S. 253—294.

(20) Der Grabschrift dürfen wir wegen des Fehlens in der 2. Ausgabe keine entscheidende Bedeutung beimessen; vergl. über die Entstehung der Grabschriften: Schlosser Kunstlit. S. 256 und S. 257.

Digitized by Google

(21) Für die Datierung vergl. Gronau im Repert. 20, 1897, S. 25. — Für die Besprechung Schlossers vergl. Kunstlit. S. 171—173.

(22) vergl. für die literarischen Beziehungen Gellis zu Ghiberti Fabriczy im Repertorium für Kunstwissenschaft 19, 1896, S. 357.

(23) Frey Cod. Magl. S. 253 sagt schon: «La tauola in detta chiesa (Billi) ist unklar; der Leser konnte auch an die Tafel des Hauptaltares denken, nicht an die der Strozzi-Kapelle». — Man vergleiche dagegen die sinnvolle Umstellung des «in detta chiesa» im Codice Magl., wodurch Unklarheiten vermieden werden.

(24) Der Anonimo Magliabechiano bespricht Agnolo dagegen nach Orcagna.

(25) Gegenüber Gronau (Repert. 20, 1897, S. 26 u. S. 29) betonen Fabriczy (Repert. 19, 1896, S. 355), Kallab (Vasaristudien S. 183 ff.) und Schlosser (Kunstlit. S. 171) allerdings die Unabhängigkeit der Künstlerviten Gellis von der 1. Vasari-Ausgabe und erklären Uebereinstimmungen aus der Benutzung einer gemeinsamen Quelle.

(26) Vasaris Notiz: «Sono per tutta Fiorenza infinite tauole, fatte da lui, e parte da B e r n a r d o suo fratello, Il quale poco dopo la morte di Andrea, chiamato a Pisa, fece l'Inferno di campo santo, imitando le inuenzioni dello Orgagna. In S a n P a u l o a r i p a d ' A r n o rifece di molte istorie» setzt jedenfalls schon eine Quelle voraus; denn in den Petrei-Notizen des Libro di A. Billi heisst es schon in dem Abschnitt über B e r n a r d o Fiorentino: «dipinse in tauola assai et in Pisa l a c h i e s a d i S a n t o P a u l o (et) a ripa d'Arno et in campo sancto lo inferno et in F¡renze et di fuori». Im Codice Magliabechiano lautet der Text über einen Künstler «Bernardo»: .... «opero assai in Firenze et in altrij luoghj. In Pisa dipinse l a c h i e s a d i S a n P a u l o a ripa d'Arno et in campo santo lo inferno».

(27) vergl. als Beleg das Itinerar, das Kallab dargestellt hat. Kallab, Vasaristudien, S. 378 c.

(28) Leipzig, 1835, Anmerkung S. 108/09.

(29) Die Stelle «alcune sculture di marmo fatte con suo molto honore n e l l a Madonna, che in su la coscia del ponte vecchio ...» (S. 184) ist bei Schubring (Vasari-Schubring, Bd. I, 2. Hälfte, 1916, S. 104) ungenau übersetzt, wenn es heisst: «Nach . . . einigen sehr rühmenswerten Marmorskulpturen w i e der Madonna auf der Ecke des Ponte Vecchio....».

(30) vergl. Kallab, Vasaristudien, S. 308 ff, S. 326, 41 und S. 329. Einen anderen Hinweis auf die Benutzung der Chronik des Matteo Villani gibt Kallab S. 327, 42.

(31) Es könnte nach dem Schubringschen Text (Vasari-Schubring 1916, S. 107) ... «die Kapelle der Strozzi, in der schon sein Bruder Bernardo einige Fresken gemalt hatte», scheinen, als schriebe Vasari an dieser Stelle Nardo das ganze Werk zu. Die Uebersetzung entspricht aber nicht dem Text:... «quella Cappella degli Strozzi doue già c o n Bernardo suo fratello haueua fatto alcune cose a fresco». (S. 185).

(32) Der Uebersicht halber fügen wir ein Verzeichnis der bei Vasari chronologisch genannten Werke Orcagnas an.

1) Florenz, S. Maria Novella, Chorkapelle, Geschichten aus dem Leben der Maria, gemeinsame Arbeit mit Nardo, später durch Fresken Ghirlandajos ersetzt.
2) Florenz, S. Maria Novella, Strozzi-Kapelle, Paradiso, Inferno, gemeinsame Arbeit mit Nardo.
3) Florenz, Annunziata, Capella dei Cresci, gemeinsame Arbeit mit Nardo.
4) Florenz, S. Pier Maggiore, Marienkrönung.

Digitized by Google

5) Florenz. S. Romeo, Tafelgemälde, signiert.
6) Florenz, S. Apollinare Fassade, gemeinsame Arbeit mit Nardo.
7) Pisa, Camposanto, Weltgericht (Todestriumph und Jüngstes Gericht). (Inferno von Nardo).
8) Pisa, Madonnenkirche an dem Ponte Vecchio, Marmorskulpturen.
9) Florenz, S. Croce: Weltgericht (Todestriumph und Jüngstes Gericht), Inferno.
Aus den Vasari-Viten lässt sich mit ungefährer Genauigkeit auch der Zeitpunkt des Unterganges dieser Fresken feststellen. In der zweiten Orcagna-Biographie dieses Autors erfahren wir noch nichts von einer Zerstörung des S. Croce-Zyklus; dieser Teil der Viten erschien im Jahre 1564 (vergl. Kallab, Vasari-Studien S. 295/96). In der Selbstbiographie, die 1568 erschien (vergl. terza parte S. 1001/2), erzählt Vasari dann von den Veränderungen in S. Croce, denen diese Fresken zum Opfer fielen. Der S. Croce-Cyklus Orcagnas wird also zwischen 1564 und 68 zugrunde gegangen sein.
10) Florenz, Loggia dei Lanzi und Zecca, nach 1355.
11) Florenz, S. Maria Novella, Tafelbild, signiert und datiert 1357.
12) Avignon, Kathedrale, Gemälde.
13) Florenz, Or San Michele, Tabernakel, erbaut von den Hinterlassenschaften von 1348, signiert und datiert 1359. Figuren von Orcagna und seinem Bruder ausgeführt, im übrigen starker Gehilfenanteil.
14) Florenz, Kapitelsaal des Klosters degli Angeli, Tafelbild.
15) Bilder, die Nardo nach Orcagnas Tod vollendet hat.

(33) Raffaele Borghini erwähnt Orcagna in seinem 1584 zu Florenz erschienenen Buch «Il Riposo» nicht. — Schlosser erwähnt die «Bellezze della Citta di Firenze» in der Kunstlit. S. 483.

(34) «Il Memoriale di Francesco Albertini», herausgegeben von Herbert P. Horne, in der Florence Press, 1909.

(35) «Le Bellezze della Citta di Fiorenza» Florenz 1591.

(36) Anders ist die Erklärung Quandts in Lanzis «Geschichte der Malerei in Italien», Leipzig, Bd. I, S. 39, Anmerk. 10, 1830.

(37) Denselben Standpunkt, dass Orcagna die Loggia von Or San Michele beendet habe, vertritt del Migliore in den «Osservazioni alla Vita d'Andréa Orgagna. Pittore, Scul. ed Arch. Fiorentino», (veröffentlicht in «Le Arti del Disegno», 1856, Anno III, S. 276/77).

(38) Ausführlicher berichtet del Migliore hierüber in jenen Anmerkungen zur Orcagna-Vita Vasaris. Der Beschluss wurde 1373 mit dem Kauf der Häuser der Figliamozzi und der Baroncelli gefasst. Der Preis dieses Ankaufes betrug 2.500 Florenen («Costa nelle riformagioni»).

(39) Für die Besprechung Schlossers vergleiche Kunstlit. S. 483. — Die Guida «Ristretto delle cose più notabili di Firenze», zum 1. Mal 1689 in Florenz erschienen (hier benutzt in der Ausgabe von 1733) bringt keinerlei neue Resultate über das Oeuvre Orcagnas. Nur 2 der Werke des Künstlers werden überhaupt erwähnt (S. 108, 110, 104). Bei Schlosser Kunstlit. wird diese Guida auf S. 515 zitiert.

(40) Neben Vasari hat Baldinucci wohl auch die Vita Gellis gekannt, bei dem allein wir den Hinweis finden, dass Orcagna Schüler Agnolos gewesen ist. Gronau im Repert. 20, 1897, S. 25, Anmerk. 4, hat schon für andere Biographien Baldi-

Digitized by Google

nuccis auf die Benutzung von Gellis Viten hingewiesen. — (Schlosser bespricht das Werk Baldinuccis in der Kunstlit. S. 417 ff).

(41) Denn der Text Baldinuccis gibt hier in gekürzter Form den Inhalt der Vasari-Vita wieder.

Vasari II: «Sono per tutto Firenze molte tauole fatte da lui, che parte si conoscono al Nome, come una Tauola in San Romeo, e parte alla maniera, come una che è nel capitolo del Monasterio degl'Angeli».

Baldinucci: «Molte furon l'opere che fece Andrea sopra tavole a tempera per diverse chiese di Firenze».

(42) «Fece nella chiesa de'Serui della medesima città, pur con Bernardo, a fresco la capella della famiglia de Cresci: e in san Pier maggiore in una tauola assai grande l'incoronazione di nostra Donna: e in San Romeo presso alla porta del fianco una tauola».

(43) vergl. Baldinucci II, S. 40/41 «Notizie di Agnolo di Taddeo Gaddi».

(44) Wohl zu Unrecht interpretiert Suida (Flor. Maler, 1905, S. 10, Anmerk. 1) Baldinuccis Text so, als handle es sich hier um eine Zeichnung zu dem Rückwandrelief des Marientodes. Das «quest'opera» des Textes bezieht sich auf das ganze Werk und nicht nur auf das Relief.

(45) vergl. Vasari «Le Vite» 1568, prima Parte S. 182 und Richa Band III, S. 71. — Schlosser zitiert Richas Werk Kunstl. S. 515.

(46) vergl. Baldinucci «Notizie d'Andrea Orcagna», S. 65 und Richa, Band III, S. 71.

(47) Ueber das Schicksal dieser Kirche vergl. Limburger «Die Gebäude von Florenz», S. 47.

(48) Die Orcagna-Vita in der Vasari-Ausgabe vom Jahre 1647(erschienen in Bologna), stellt nur einen Neudruck der Biographie von 1568 dar und kann darum übergangen werden. — (Schlosser bespricht die verschiedenen Vasari-Ausgaben, Kunstlit. S. 294, ff).

(49) Schlosser zitiert Baldinucci-Manni, Kunstlit. S. 424. — Die Orcagna-Vita der Vasari-Ausgabe, die 1767 zu Livorno bei M. Coltellini erschien, bringt keine neuen Resultate, sondern beschränkt sich auf den Abdruck der Bottarischen Noten.

(50) vergl. «Storia del Duomo di Orvieto», Dok. 44, S. 284, ebendort S. 116; Vasari: Bd. II, S. 253; (das Datum 1357 entspricht nicht mebr dem der «Storia del Duomo, S. 116) — Schlosser zitiert die «Storia del Duomo di Orvieto» in der Kunstlit. S. 521.

(51) «Storia del Duomo», Dok. 44; Vasari II, S. 253, Nota. — In der «Storia del Duomo», S. 116, wird aus Versehen statt des 18. Oktobers der 8. Oktober angegeben.

(52) «Storia del Duomo», Dok. 44.

(53) vergl. Vasari II, S. 254 und «Storia del Duomo», S. 106.

(54) vergl. «Storia del Duomo», Dok. 26, S. 273.

(55) «Storia del Duomo», Dok. 44 und S. 273 c.

Unklar ist die Nachricht über die Zahlung vom 1. August 1367, weil hieraus nicht zu ersehen ist, an welchen der Cioni sie gerichtet ist. (Storia del Duomo, S. 116/17).

(56) Zu den Resultaten inschriftlicher Studien ist die Erwähnung der Bezeichnung « Orgagna » auf einem Tafelbild des Meisters zu rechnen. (Vasari: II, S. 237). Leider wird das Gemälde nicht näher bezeichnet, sodass dieser Bericht ohne Bedeutung bleibt.

Digitized by Google

(57) Titi, Pandolfo: «Guida per il Passeggiere dilettante di Pittura, Scultura ed Architettura», Lucca 1751. Schlosser zitiert diese Guida Kunstlit. S. 519. Die «Serie degli uomini i più illustri nella Pittura, Scultura e Architettura» wird S. 448 erwähnt.

(58) Hierfür mag einmal die Tatsache massgebend gewesen sein, auf die Niccolini in seinem «Elogio d'Andrea Orgagna» (1816, Anmerk. 15) hinweist. Es sei nach so viel Veränderungen in Kirchen und Konventen schwierig, das Schicksal einzelner Bilder zu verfolgen. Ausserdem aber kam es Lanzi bei seiner gedrängten Darstellung keineswegs auf Vollständigkeit des Oeuvres an. — (Schlosser bespricht Lanzis Werk in der Kunstlit. S. 460/61).

(59) Schlosser bespricht das Werk Kunstlit. S. 436.

(60) Schlosser zitiert diese Ausgabe von Lanzis Werk, Kunstlit. S. 449.

(61) Es mag darauf hingewiesen werden, dass die Zuschreibung der Fresken an Orcagna auch in die Pisaner Kunstliteratur übergegangen war. Man vergleiche etwa die « Guida nella Città di Pisa » von Pandolfo Titi (Lucca, 1751, S. 79-82); Cambiagi «Il Forestiero erudito o sieno compendiose notizie spettanti alla Città di Pisa » (Pisa 1773, S. 82-84); Morrona «Pisa illustrata» (Pisa 1787, Bd. I, S. 357, 362, 363). Ueberall wird Orcagna Todestriumph und Jüngstes Gericht, Nardo das Inferno nach Vasarischer Tradition zugeschrieben. — (Schlosser zitiert diese Guiden, Kunstlit S. 519).

(62) 1842 ist Franz Kuglers «Handbuch der Kunstgeschichte» erschienen. Neben der Altartafel der Strozzi-Kapelle werden Paradies und Jüngstes Gericht dieser Kapelle als Arbeiten des Meisters aufgeführt. (Das Inferno nimmt Kugler für Nardo di Cione in Anspruch). An diese Werke reiht der Autor den Todestriumph und das Jüngste Gericht des Pisaner Camposanto an, «die ebenfalls dem Andrea zugeschrieben werden». Kugler rückt diese Fresken von den zuerst erwähnten Arbeiten ab, da sie ihm «minder vollendet in der Technik und minder zart im Gefühle des Einzelnen» erscheinen. Eine Erklärung für diesen Unterschied gibt der Autor nicht. Das macht den Gegensatz zu dem Passus in dem «Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien» vom Jahre 1837 aus, wo gerade diese Frage den Verfasser besonders beschäftigt hatte. Das «Handbuch der Kunstgeschichte» vom Jahre 1842 scheint sich der These Försters gegenüber also weniger ablehnend zu verhalten.

(63) Damit verschiebt sich natürlich das Geburtsdatum Orcagnas für Rosini. Das Jahr 1320 scheint ihm zu spät gegriffen; vielmehr muss der Künstler schon im 1. Jahrzehnt geboren sein.

(64) vergl. Gaye, Carteggio inedito, Bd. II, 1840, S. V. Das Bild geht auf eine Zeichnung A. Baldovinettis zurück und ist von Dom. Michelino ausgeführt. Als Orcagna wurde es zuerst bei Cinelli genannt; bei del Migliore (S. 33) und Richa (Bd. VI, S. 128) wird es nur als «quadro antico» bezeichnet; doch taucht die Bestimmung auf Orcagna wieder in der «Guida per osservare con metodo le Rarità e Bellezze della Città di Firenze (Firenze 1804, S. 18) auf. (Bei Schlosser wird diese Guida Kunstlit. S. 515 zitiert). Niccolini «Elogio d'Andrea Orgagna» 1816, Anmerk. 15, erwähnt ebenfalls die Zuschreibung des Bildes an Orcagna.

(65) Der Begriff Giudizio wird hier ebenso wie in der zweiten Vasari-Vita gefasst sein.

(66) Dies Bild ist seit langem in der Kunstliteratur nicht erwähnt worden. Schon bei Lanzi wird es nicht mehr im Oeuvre Orcagnas zitiert. (Man vergleiche für die Geschichte des Gemäldes den Katalog der Londoner Nationalgalerie 1867, S. 182). Das Bild ist aus S. Pier Maggiore fortgekommen.

Es wird in der Vasari-Ausgabe vom Jh. 1846, erschienen bei Le Monnier, Fi-

Digitized by Google

renze, II, S. 124, Anmerk. 2 wieder erwähnt; damals befindet sich das Bild in der florentinischen Sammlung Fr. Lombardis und Ugo Baldis. Hier wird es auch genau beschrieben. (Ebenso Vasari-Ausgabe, übers. von Schorn und Förster, Stuttgart 1832-49, Bd. VI, S. XIX).

(67) Für die Zuschreibung an U g o l i n o vergl. 1) Vasari-Ausgabe von 1568 «Vita di Stefano e d'Ugolino Sanese» I, S. 143; 2) Baldinucci, 1686, «Notizie di Andrea Orcagna» II, S. 67/68; 3) Lanzi 1809, «Storia Pittorica della Italia» I, S. 313. Von einem 1. Protest gegen diese Attribution hören wir bei Richa «Notizie istoriche....» I, S. 5: .....« moderno Autore Toscano per altro letterato, qual si fu Giulio Mancini, in suo discorso di pittura, che lasciò scritto a penna, nega, che questa Immagine fosse dipinta da Ugolino Sanese. . . . .». Ebenso hatte della Valle in seinen «Lettere Senesi» (Roma 1784, II, S. 202/03) aus stilkritischen Ueberlegungen heraus schon Zweifel an der Autorschaft Ugolinos zu äussern gewagt. Er geht sogar so weit, zu sagen: «forse però quella pittura non è piu».

(68) Diesem Resultat hat sich Schnaase entgegen seiner Auffassung von 1864 in der 2. Auflage der «Geschichte der bildenden Künste» (VII, 1876, S. 451) angeschlossen.

(69) S u i d a (1905, S. 27) schreibt das Bild einem Künstler zu, der nach 1370 gearbeitet und wohl mit der Familie der Cioni in naher Beziehung gestanden hat. — S i r é n (1908, S. 80): «wahrscheinlich ein Hauptteil» dieses Bildes von Jacopo di Cione ausgeführt, der es 1370 wohl für die Rechnung des «Unternehmers» N. d. P. Gerini gearbeitet hat. (Im Anhang Abdruck der von Poggi veröffentlichten Urkunden über dieses Bild). — K h v o s h i n s k y u n d S a l m i (1914, S. 32) zählen das Gemälde unter den Werken Jacopos auf, jedoch mit dem Zusatz: «lavorata in collaborazione». — S i r é n (1917, S. 277): 1370—71 in der Werkstatt des N. di Pietro Gerini von Jacopo di Cione und anderen Malern ausgeführt. — O f f n e r, (Niccolò di Pietro Gerini, Art in America, 9, 1921, S. 234): «Ordered from N. d. P. Gerini and Jacopo di Cione. First recorded commission to Niccolò. The cartography and the treatment is of the school of the Cioni throughout, without a trace of Nicolcoló's participation». — V a n M a r l e, (III, S. 493-96): 1370/71 in der Werkstatt des N. d. P. Gerini gearbeitet; zum grössten Teil, wenn nicht ganz, von der Hand des Jacopo di Cione. — In der Tat scheint eine sehr grosse Verwandtschaft mit der Marienkrönung in der Akademie zu Florenz zu bestehen, die bei Niccolò di Pietro Gerini bestellt und von «Jacopo di Cino» (wohl nur ein Schreibfehler des Namens Cione) vollendet wurde.

(70) S u i d a (1905, S. 47) weist das Bild dem Meister des Rinuccini-Altares zu, den G a m b a in der Rivista d'Arte, 5, 1907, S. 22 ff mit Giovanni del Biondo identifiziert hat unter Anerkennung der Zuschreibung Suidas. Diese Attribution erkennen auch K h v o s h i n s k y u n d S a l m i (1914, S. 34) und v a n M a r l e (III, S. 528/29) an.

(71) In der «Guida di Firenze» (Bettini, Firenze 1862, S. 95) heisst es schon: «Sant'Ambrogio, S. Girolamo, San Gregorio, Sant'Agostino, d'Orcagna (?) 1363».

(72) Für die Zuschreibung an Jacopo di Cione vergl. S u i d a (1905, S. 26), S i r é n (1908, S. 78), K h v o s h i n s k y u n d S a l m i (1914, S. 31), S i r é n (1917, S. 259), V o l b a c h (Handbuch der Kunstwissenschaft S. 305), v a n M a r l e (III, S. 502).

(73) Mit Recht hat Milanesis These keinen Anklang gefunden, der dieses Bild mit jenem identifiziert, das Mariotto di Nardo (der von ihm nicht mehr als Neffe Orcagnas angesprochen wird), 1415 für den Hochaltar der Kirche des Spedale di San Matteo in Auftrag gegeben wurde (vergleiche Vasari-Milanesi, Fi-

Digitized by Google

renze 1878, S. 611, Anmerk.). Später hat Milanesi diese Identifizierung zurückgenommen (vergl. Le Vite con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Firenze, Sansoni 1906, Aggiunte, S. 250). Ueber das Schicksal der Matthaeus-Tafel vergleiche:

1) Poggi in Siréns Giottino 1908, S. 99: «1402? In Orto San Michele solea essere una tavola .... di San Matteo e la sua storia, che pigliava tre faccie del pilastro dentro: l'anno 1402 se ne levò donossi allo spedale di San Matteo, ed è nella chiesa ....».
2) Richa VII, S. 92, 1758: Chiesa dello Spedale di San Matteo «alla Tribuna.... Tavola di San Matteo».
3) Crowe and Cavalcaselle I, S. 438, 1864: «till 1860, hung high up in the church of S. Maria Nuova at Florence, and is now in the refectory of the Franciscan nuns of the Hospital of S. Matteo».
4) Andreucci, Della Biblioteca e Pinacoteca di S. Maria Nuova S. 53/54, 1871: die Tafel befindet sich in der Galerie von S. Maria Nuova.
5) The Uffizi Gallery, Catalogue, S. 3, 1924: «It came to the Uffizi with the gallery of the Hospital of S. Maria Nuova in 1900.

(74) Gegenüber diesem sehr anerkennenswerten Resultat der Forschung Wickhoffs erscheinen die Betrachtungen dieses Autors über Orcagna, wie er sie in den «Kunstgeschichtlichen Anzeigen» 1907, S. 46, niedergelegt hat, ganz abwegig. Jene Bemerkungen sind nie ernsthaft in der Literatur diskutiert worden; darum mag es gerechtfertigt sein, sie im I. Teil dieser Arbeit zu erwähnen. Wickhoff identifiziert Orcagna mit Andrea da Firenze, dem Schöpfer der Ranierofresken des Pisaner Camposanto; «denn diese Ranierofresken stimmen genau verglichen, nach den schärfsten Grundsätzen von Morellis Methode, mit der grossen Tafel, die von Orcagna selbst bezeichnet ist im linken Querschiff von S. Maria Novella. Dass Orcagnas Witwe schon im Jahre 76 beurkundet ist, wo die Ranierofresken erst 1377 begonnen sind, beruht natürlich auf einem Lesefehler in dem einen oder anderen Dokumente, der sich leicht wird verbessern lassen». (!). Das Oeuvre Orcagnas gewinnt einen noch uneinheitlicheren Charakter; denn Wickhoff schreibt dem Künstler auch die Geburt Christi und die Kreuzigung der Strozzi-Kapelle am ersten Kreuzgang von S. Maria Novella in Florenz zu. Und das alles, nachdem Suida schon zwei Jahre früher seine sehr klare Studie über Orcagna geschrieben hatte!

(75) Wenn Schorn schon 1832 (Vasari-Ausgabe, erschienen zu Stuttgart und Tübingen, I, S. 308) sagt: «Orgagna.... ist in der Geschichte der Bildnerei als der erste zu betrachten, welcher den in der Pisanischen Schule entwickelten edlen Styl zum Theil der Naturtreue aufopfert, oder, mit anderen Worten, aus entschiedener Neigung zu ausdrucksvoller Natürlichkeit, bisweilen die Schönheit vernachlässigt, worin ihm später Donatello gefolgt», so ist hier eigentlich sowohl Kuglers als auch Schnaases Auffassung vorbereitet worden.

(76) Milanesis These, dass Orcagna Schüler des Neri Fioravanti sei, hat keinen Anklang gefunden. Jener Autor begründet seine These damit, dass Neri Fioravanti als Bürge genannt wird, als Orcagna in die Zunft der Steinmetzen eintritt. (Vasari-Milanesi, Firenze 1878, I, S. 594, Anmerk. I).

(77) Man vergleiche Pietro Franceschini «L'Oratorio di San Michele in Orto in Firenze. Illustrazione storica ed artistica dedotta dai Documenti». (Firenze 1892, S. 58): «Nel 1366 si inalzava quella eleganta balaustrata...., disegnata in

Digitized by Google

modo da non impedire minimamente la vista della parte inferiore del tabernacolo, ed eseguita squisitamente da Pietro di Migliore orafo».

(78) Das plastische Oeuvre Orcagnas ist in der Literatur des 19. Jahrhunderts nicht wesentlich erweitert worden. Bemerkenswert ist nur die Zuschreibung des Geigenspielers im Bargello. — Als R e y m o n d (1897, S. 218) den musizierenden Engel des Bargello als «Style de Nicolas de Pise» bezeichnete, wandte er sich gegen die Bestimmung des Bargello als Orcagna oder als florentinischer Meister seiner Schule. — V e n t u r i (IV, S. 724): «A lui (Nicola di Piero Lamberti) o meglio a'suoi cooperatori della porta della Mandorla si devono pure due statuette, una d'angiolo musicante nel Museo del Bargello.....». — F a b r i c z y (Jahrbuch der kgl. pr. Kunstsammlungen 1909, Beiheft S. 39, Nr. 138a): «Nachfolge Orcagnas». — W u l f f, (Jahrbuch der kgl. pr. Kunstsammlungen 1913): «Es lehrt ... der nächste Vergleich mit Orcagnas leuchtertragenden Engeln in Or San Michele, dass die Statue im Bargello an Reife der Auffassung und formaler Durchbildung um eine bedeutende Entwicklungsstufe über ihnen steht». Wulff sieht in der Statue ein Frühwerk des Nanni di Banco. — V o l b a c h (S. 165, S. 172): Nanni di Banco? — G u i d a d ' I t a l i a del Touring Club Italiano (S. 73): «scuola toscana fine '300». — V a n M a r l e (III, 1924, S. 469, S. 472): Andrea Orcagna. «The head especially seems characteristic of the Master»). — K a u f f m a n n (Jahrbuch der pr. Kunststammlungen 1926, Florentiner Domplastik, 1. Teil, S. 143 ff): L u c a d i G i o v a n n i.

(79) Wenn del Migliore und nach ihm der Elogio von 1769 das Jahr 1373 für den Baubeschluss überliefern, so widerspricht das nicht dem Datum, das Brunetti und Gaye nennen; denn der 14. Januar 1374 entsprach nach der alten Florentiner Zeitrechnung dem 14. Januar 1373.

(80) vergl. Milanesi: «Tavola alfabetica delle vite degli artefici descritte da Giorgio Vasari», Florenz, Le Monnier 1864, S. 27. Der Autor begründet seine Annahme mit dem Dokument über die Matthaeustafel, aus dem wir entnehmen, dass Orcagna am 25. August 1368 schwer krank darniederlag.

(81) vergl. 1) Agincourt, Histoire de l'Art II, 1823, S. 68. Der Autor erwägt allerdings die Möglichkeit, dass die Reliefs von Schülern ausgeführt worden sind. 2) Kugler, Handbuch für Kunstgeschichte 1842, S. 606, erwähnt, dass «noch einige der Sculpturen an der von Andrea erbauten Loggia dei Lanzi zu Florenz, Madonna und allegorische Figuren der Tugenden, als Arbeiten von seiner (Orcagnas) Hand genannt» werden. 3) Burckhardt (Cicerone, 1855, S. 576) glaubt ebenfalls noch an die Möglichkeit, dass diese Reliefs von Orcagna gearbeitet worden sind.

(82) Wir geben einen kurzen Ueberblick über die Geschichte dieses Problems. Ghiberti nennt den Künstler Orcagna. In der Strozzianus-Handschrift finden wir die Variation l'Orcagnia, in dem Petrei-Manuscript die Form l'Orgagnia. Während der Codice Magliabechiano von Orchagna spricht, gibt Gelli dem Künstler den Beinamen Orghagna. Vasari und Cinelli sind sich einig in der Schreibweise Orgagna. Ein Problem sieht erst Baldinucci in dieser Frage. Gestützt auf die Strozzi-Urkunde und das Manuscript der Novellen Sacchettis verteidigt er die Schreibweise Orcagna, wie sie einst Ghiberti gegeben hatte. (Die Ableitung des Namens, die Baldinucci gibt, ist willkürlich). Die Lösung dieses Forschers greift Richa (III, S. 71) bereitwillig auf; aber schon Bottari polemisiert wieder gegen Baldinuccis These, allerdings nicht mit triftigen Gründen. Angeregt durch solche Zweifel geht Manni dem Problem tiefer nach. Er widerlegt Baldinucci, indem er auf die Schreibweise Orgagna im Libro antico della Compagnia de'Pittori hinweist. (Die Strozzi-Urkunde erklärt er als eine Kopie des 17. Jahrhunderts). Seither sind die Meinungen auseinander gegan-

Digitized by Google

gen; Niccolini schliesst sich z. B. der Ansicht Mannis an, während der Elogio von 1769, Lanzi und Cicognara bei der Auffassung Baldinuccis beharren. Erst seit Rumohr ist dann die Frage geklärt; seine Resultate sind willig acceptiert worden.

(83) Es heisst bei Guasti 1357; doch liegt hier ein Irrtum vor. Jenes Urteil wurde am 26. Oktober 1367 gefällt. (Vergl. Guasti «Santa Maria del Fiore», 1887, S. 199).

(84) Die deutsche Ausgabe des Werkes von Crowe und Cavalcaselle vom Jahre 1869 (II, S. 20) berichtet, dass 1357 die «Säulen- oder Pfeilerform» Orcagnas angenommen wurde. Dieser Irrtum ist teilweise weitergetragen worden. (Man vergleiche Dohme «Kunst und Künstler» I, 1878 S. 70/71 und Crowe und Cavalcaselle, Ausgabe vom Jahre 1903, II, S. 218).

(85) Dokumente, die bestätigen, dass Orcagna 1357 auch einen Domfassadenentwurf gearbeitet hat, sind uns unbekannt geblieben. Auch Limburger («Die Gebäude von Florenz» 1910, S. 52 ff) erwähnt nichts von einem Fassadenentwurf Orcagnas. Es scheint hier ein Irrtum vorzuliegen, der durch jenen Druckfehler in dem Aufsatz Guastis aus dem Jahre 1863 hervorgerufen wurde. Es heisst in der deutschen Ausgabe des Werkes von Crowe und Cavalcaselle vom Jahre 1869, II, S. 19/20: «1356 (!) ward Orcagna neben Neri di Fioravanti» und anderen (es folgen dieselben Namen wie bei Guasti, auf den ausdrücklich hingewiesen wird), «zum Mitglied der gemischten Commission von Architekten und Malern bestellt, welche über den Ausbau der F a ç a d e des florentiner Doms zu bestimmen hatte. Nach wiederholter Concurrenz wurde im Oktober 1357 (!) das von ihnen entworfene Modell (chiesicciola) . . angenommen». — Dieselbe Auffassung vertritt die Ausgabe vom Jahre 1903 (II, S. 218). — Ebenso sagt Suida «Flor. Maler» 1905, S. 5: «1356 wird Orcagna» (hier wird der Künstler schon nicht mehr als Mitglied einer Commission erwähnt) «aufgefordert, einen Entwurf für die D o m f a s s a d e in Florenz zu entwerfen, derselbe wird angenommen und im Oktober 1357 öffentlich ausgestellt». — Bei Sirén (1917, S. 217) findet sich folgende Notiz: «1356 he (Orcagna) submitted a design for part of the f a ç a d e of the Cathedral of Florence, which was accepted by the authorities». — Ebenso sagt Volbach (Handbuch S. 301), dass Orcagna «1356 mit einem Entwurf für die D o m f a s s a d e beschäftigt» ist, und van Marle betont: 1356 Orcagna «makes a plan for the f a ç a d e of the Duomo which is accepted». (III, S. 456).

(86) Richa hatte einst Orcagna den Entwurf zu der Kirche San Michele Visdomini in Florenz zugeschrieben. Diese Attribution wird durch Cavalluccis Forschungen widerlegt; denn in den sechziger Jahren wird der Bau jener Kirche nach einem Entwurf des Giovanni di Lapo Ghini begonnen. Die alte Kirche musste wegen des Dom-Neubaues abgerissen werden. (vergl. Cavallucci, S. Maria del Fiore I, S. 45).

(87) Ueber das Datum der Umwandlung scheint keine Einigkeit zu herrschen. Passerini gibt das Jahr 1378 an. Dieser Auffassung schliesst sich Frey an. (Loggia dei Lanzi 1885, S. 106). Dagegen lesen wir bei Franceschini «L'Oratorio di S. Michele in Orto» (Florenz 1892), dass schon 1366 oder 67 mit der Schliessung begonnen worden sei. Diese Ansicht scheint sich durchgesetzt zu haben; denn Limburger (Die Gebäude von Florenz, S. 127), datiert das Ereignis ebenfalls «1367 oder vorher». Die «Guida d'Italia del Touring Club Italiano» (1922, S. 38) gibt das Jahr 1366 an. Jedenfalls war die Halle noch nicht geschlossen, als Orcagna das Tabernakel arbeitete, das durch die Umwandlung zur Kirche in Dunkel gehüllt werden sollte.

Digitized by Google

(88) Neben diesen Bauten hat man Orcagna auch vorübergehend die Certosa bei Florenz zugeschrieben, wohl aus chronologischen Ueberlegungen heraus. Vasari hatte in der 2. Orcagna-Vita den Bau einem Zeitgenossen Orcagnas zugeschrieben. Fantozzi (1847, S. 765), legt diesem 1341 von Niccolò Acciajoli gegründeten Bau eine Zeichnung Orcagnas zugrunde. Burckhardt (Cicerone, 1855, S. 144) schreibt: «Die Nebenkirche der Certosa bei Florenz, ein griechisches Kreuz ohne Nebenschiffe von reizender Anlage, wird nebst dem festungsartigen Unterbau des Klosters ebenfalls Orcagna zugeschrieben». Diese Attribution scheint sich nicht weiter in der Literatur verfolgen zu lassen; sie wird auch durch keine Tatsache näher begründet.

(89) Es bedeutet noch eine Korrektur von dem Bericht des della Valle, wenn Milanesi betont, dass jener Cione, der 1367 noch in Orvieto erwähnt wird, nichts mit Orcagna zu tun habe.

(90) L'occhio o rosa di facciata, cominciato a tempo dell'Orcagna, quando si trovò agli stipendi della Fabrica in qualità di capomaestro, si operava dagli scalpellini nel 1359» (S. 207). — «... l'occhio che l'Orcagna non avrebbe osato certamente di alterare». (S. 38) — ... «si pose mano ad eseguire la bella finestra tonda . . nell'anno 1354». (Fumi S. 30).

(91) Vergl. Archivio Storico dell'Arte, 1889, S. 434.

(92) Vergl. dafür Fumi «Il Duomo di Orvieto, 1891, S. 110, 111.

(93) Vergl. für die Baugeschichte der Fassade, Fumi, Il Duomo di Orvieto, S. 27. ff.

(94) Die Aufstellung der Urkunden lehnt sich an die von Suida gegebene Uebersicht an. (vergl. Flor. Maler, S. 4—6). Nach Möglichkeit ist bei jeder Urkunde die Stelle zitiert, die das Dokument im Wortlaut abdruckt.

(95) Sollte dies identisch mit Suidas Notiz sein: «Ungefähr 1344 wird Andreas Cionis vocatus Orchagna in einem Notariatsakt in Florenz genannt»? (Flor. Maler, S. 4).

(96) nicht 1355, wie man in der deutschen Vasari-Ausgabe I, 2. Hälfte, 1916. S. 98, Anmerk. 2 liest.

(97) Der Wohnungswechsel fand schon damals statt, nicht erst 1356, wie Suida, Flor. Maler, S. 5, annimmt.

(98) Cavallucci, S. M. d. F., I, S. 20/21, notiert diese Angabe unter dem 18. Juni. Glaubwürdiger erscheint das Datum Guastis.

(99) Sollte diese Erwähnung Orcagnas beim Dombau identisch sein mit jener, die Suida unter dem 31. Juli 1357 notiert?

(100) Sehr wahrscheinlich kehrte Orcagna sofort nach Florenz zurück; (vergl. Giornale storico 1859, S. 101) und nicht erst «Ende desselben Jahres» wie Suida, Flor. Maler, S. 5, annimmt.

(101) Irrtümlicherweise datiert Suida (Flor. Maler, S. 5/6) den Aufenthalt erst vom 21. Februar ab. So auch Crowe und Cavalcaselle, I, 1864, S. 442.

(102) Suida (Flor. Maler, S. 6) spricht davon, dass ein Fenster an der Fassade vollendet wird. Doch nicht nur Fumi, sondern auch Milanesi (Giornale storico, 1859, S. 102) sprechen von dem Beginn der Arbeit.

(103) Dagegen sagt Milanesi (Giornale storico 1859, S. 102) «venne da Roma in Orvieto ai 10 di febbraio del 1361, chiamatovi da'soprastanti, Nello di Giacomino maestro di musaico, e veduto quel lavoro, ne diede il suo parere ....». Ebenso gibt Suida (Flor. Maler, S. 6) als Datum den Februar 1361 an. Das Jahr 1361 hätte zwar sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich; doch müssen wir vorläufig den ausführlicheren Dokumenten Fumis mehr Glauben schenken.

Digitized by Google

(104) Nach dem 11. März wird Orcagna Orvieto verlassen haben; denn nach seiner Rückkehr wird dem Künstler am 12. September 1360 eine Restsumme für die Arbeit bis zum 11. März ausgezahlt. (Fumi, Il Duomo, S. 125).

(105) Bei Fumi wird die Zahlung einmal am 12. September 1360 notiert; dann ist dieselbe Ausgabe an anderer Stelle unter dem 12. September 1362 verzeichnet, eben in jenem Dokument, das auch die Kündigung enthält. Da auch Milanesi als Kündigungsdatum den 12. September 1360 angibt, halten wir uns an diesen Termin.

(106) Nur im Text (S. 103) nennt Milanesi versehentlich den 10. September als Datum. So auch Suida (Flor. Maler, S. 6).

(107) Suida (Flor. Maler, S. 6) gibt den 16. September als Datum an.

(108) Semper in Zahns Jahrbüchern 1870, S. 41, gibt den 23. September als Datum an; so auch Suida, Flor. Maler, S. 6.

(109) 1376 nach florentinischer Zeitrechnung.

(110) vergl. Frey, Loggia, S. 103: «Als Orcagna a. 1344 .... in die Zunft der Medici eintrat, musste er bereits Meister sein, also eine bestimmte Altersstufe erreicht haben. Geben wir ihm ein Alter von 30 oder selbst 25 Jahren, was sicher niedrig ist, so würde er 1314 oder 1319 geboren sein».

(111) Das Gemälde (Tempera auf Holz) trägt auf der Rückseite eine Inschrift «Questa Tavola dell'Orcagna venne malamente restaurata a Olio nel 1737. — Nel 1861 per Commissione del Sig. Marh. Luigi Strozzi di Mantova fu nuovamente restaurata da Ugo Baldi». Nach diesen Aussagen würde man keinen so ausserordentlich guten Erhaltungszustand des Bildes erwarten; doch abgesehen von einzelnen Sprüngen, wenigen Ausbesserungen und kleinen Veränderungen der Farbe strahlt das Bild noch in ursprünglichem Glanz. Eine stilistische Untersuchung wird durch diese minimalen Restaurierungen nicht beeinträchtigt. Die Altartafel war mehrfach gesprungen. Solche Ausbesserungen werden hauptsächlich die Restaurationsarbeiten ausgemacht haben. Vier senkrecht durchlaufende Sprünge sind auf der Vorder- wie auf der Rückseite zu erkennen, wohl ein Zeichen, dass das Bild aus einzelnen Brettern zusammengesetzt ist. Auf der linken Seite ist der 1. Riss rechts vom 1. gemalten Kapitell zu erkennen, der 2. links vom 2. Kapitell, der 3. und grösste Riss läuft links neben dem Kopf Christi herab; der letzte liegt in der Achse des 4. Kapitells. Daneben sind kleinere Risse zu konstatieren. Ein Sprung, der nicht ganz senkrecht verläuft, zieht sich durch das Ohr und den Oberkörper des Michael; einige andere beeinträchtigen ein wenig die Schönheit des Katharinengesichtes. Die nächsten 2 kleineren Sprünge laufen durch den linken Arm Christi und den rechten des Täufers. Ein geschwungener Spalt zieht sich rechts vom Kopf des Johannes zum Kopf Petri hin. Die Sprünge sind hier und da, wo es sich als notwendig ergab, ausgebessert. Auf der Rückseite sind Befestigungen angebracht, die wohl auch weitere Beschädigungen unmöglich machen. — Daneben finden sich Ausbesserungen in grösserem Masse nur an der rechten Wange des Laurentius; sie erstrecken sich auch noch auf das Ohr und den Kragen. Unwesentlich sind die Restaurierungen am Ohr und Haar des Petrus und an der linken Hälfte der Engelsmandorla. Absplitterungen der Farbe kommen z. B. am Gewand des Thomas vor. Dann sind mehrfach kleine, runde Löcher zu bemerken, wie etwa am Auge und im Gesicht des Thomas. In den schwarzen und blauen Gewändern (Thomas, Maria, Christus) hat die Farbe ihre ursprüngliche Klarheit verloren, sodass die Faltenzeichnung nur noch schwer kenntlich ist. Die Gewänder des Petrus und Paulus und auch der untere Teil des Thomas-Mantels sind durch Fleckenbildung in ihrer Wirkung ein wenig beeinträchtigt. — Die Predella zeigt denselben guten Erhaltungszustand. Nur die Farbe des Einsiedler-Bildes ist stark eingeschlagen;

Digitized by Google

bei der Navicella sind der Petrus-Kopf und der Goldgrund ausgebessert, und auch bei dem Messopfer ist hauptsächlich der Goldgrund geflickt worden.

(112) Die Namen der Heiligen gibt Volbach im Handbuch (S. 302) nicht unbedingt richtig wieder. Thomas von Aquin, nicht Domenicus, Laurentius, nicht Stephanus sind dargestellt. Mit dem heiligen Barnabas meint Volbach wohl den Johannes. Dieser Forscher nimmt an, dass «die beiden Gestalten rechts, Paulus und Barnabas, offenbar unserem Dürer als Vorbild für die gleichen Apostel gedient haben». Ein Einfluss des Frari-Altares Bellinis ist naheliegender und überzeugender.

(113) vergl. Suida, Flor. Maler, S. 9; Sirén, Giottino, S. 65.

(114) vergl. die Beschreibung des Thomas, die Sirén, Giottino S. 66, gibt. Abb. Brogi 17234 d.

(115) Flor. Maler, S. 9.

(116) wie Suida Flor. Maler S. 9 meint.

(117) In dieser Scene «hat Orcagna die Legende dargestellt, in der erzählt wird, dass Thomas einst im Konvent zu Neapel bei der Feier der heiligen Messe in Exstase geriet». (Künstle, Ikonographie der Heiligen, 1926, S. 562).

(118) Man vergleiche Jacobus de Voragine: «Legenda aurea» in der Uebersetzung von R. Benz, I, Jena, 1917, S. 747. Diese Deutung des Predellenbildes widerlegt die abstrakte Erklärung Hettners, der in der Scene des «Königstodes» und des Eremitenbildes die «von der Scholastik scharf betonte Gegensätzlichkeit des thätigen und beschaulichen Lebens» sehen wollte. (Italienische Studien, 1879, S. 109).

(119) Die gleiche Scene hat Tilman Riemenschneider am Grabmal Kaiser Heinrichs II. im Bamberger Dom dargestellt.

(120) vergl. Vasari-Milanesi I, S. 618 über den Zweck dieses Florentiner Aufenthaltes: «Quando richiesto agli Orvietani dalla Signoria di Firenze, la quale aveva bisogno di lui per certe sue faccende, e più specialmente per il lavorio di Or San Michele, si restui Andrea alla patria negli ultimi giorni del febbraio del 1360». So erklärt sich dann auch wohl Orsinis Aeusserung (Vasari-Orsini, Vita di Andrea Orcagna, Firenze 1914, S. 42): «Il Tabernacolo fu dato compiuto tra il Marzo e l'Agosto del 1360».

(121) L'Oratorio di San Michele in Orto in Firenze, Firenze 1892, S. 37.

(122) Reymond (Sculpture florentine, S. 153) setzt den Beginn der Arbeiten in das Jahr 1349; ebenso Michel, Histoire de l'Art II, 2. Teil, S. 614. — Volbach (Handbuch, S. 170), rückt den Anfangstermin schon in das Jahr 1348, ohne einen Beleg für seine Angabe beizubringen.

(123) vergl. Gaye, Carteggio, I, S. 52.

(124) Flor. Maler, S. 13.

(125) Die Photographie des Tabernakels Brogi 10755, gibt den ursprünglichen Zustand, wie er heute wiederhergestellt ist, nicht wieder. Der Stufenbau im Innern des Tabernakels ist entfernt worden, und der mit Reliefs verzierte Block ist wieder zwischen die Eckpfosten des Sockels geschoben.

(126) Das Tabernakel Orcagnas verkörpert im Aufbau keinen unbedingt neuen Typ; es bedeutet nur die Weiterbildung einer Tradition, wie sie sich z. B. in dem Ciborium in S. Paolo fuori le Mura, Rom, darstellt, das Arnolfo di Cambio 1285 vollendete (Abb. Alinari 5889). Diese beiden Werke zeigen vor allem in der Gliederung der oberen Partien (von den Aposteln ab) eine unverkennbare Aehnlichkeit. Der Fortschritt des Or San Michele-Tabernakels dokumentiert sich darin, dass durch die stärkere Betonung der Wagerechten ein Ausgleich zwischen Horizontale und Vertikale angestrebt wird. Zugleich offenbart das Werk ein entschiedeneres Gefühl für tektonische Werte, wie der stabile Un-

Digitized by Google

terbau beweist. — Unverkennbar ist die Aehnlichkeit, die zwischen dem Aufbau des Or San Michele-Tabernakels und der Loggia des Florentiner Bigallo besteht (Abb. Brogi 4879). Es ist schwierig zu entscheiden, welcher Bau die zeitliche Priorität besitzt, da beide ungefähr gleichzeitig entstanden sind. Wir haben für das Tabernakel in Or San Michele die Entstehungszeit 1352-59 angenommen. Die Loggia ist zwischen 1352 und 58 gearbeitet worden. Es scheint jedoch, dass dem Tabernakel Orcagnas wegen der grösseren Qualität der zeitliche Vorrang gebühre. Die Loggia bedeutet ausserdem eine Klärung des Tabernakelaufbaues; sie stellt damit aber zugleich mehr eine Verflachung als eine Vorbereitung jenes Werkes dar. Noch dazu scheinen bei der Loggia die Consolen neben den Bogenansätzen ohne rechten Sinn von Orcagnas Werk übernommen zu sein; denn die Gestaltung der Wandstreifen über diesen Vorsprüngen lässt vermuten, dass niemals Figuren auf den Consolen stehen sollten. — Die Literatur hat die Frage sehr verschieden beantwortet; vergl. B u r c k h a r d t, Cicerone 1855, S. 145: «Der unbekannte Autor (der Loggia) möchte ein Nachfolger Orcagna's gewesen sein». P a s s e r i n i, Curiosità 1866, La Loggetta del Bigallo, S. 4/5: «non è improbabile che vi avesse parte Andrea Orcagna, perchè lo stile dell' edifizio molto si accosta a quello ch'era proprio di lui: nè mai potrà determinarsi con siccurezza, mancando tra i libri dei Capitani della Misericordia tutti quelli che vanno dai primi mesi del 1352 al 58». F r e y, Loggia dei Lanzi 1885, S. 105: «vielleicht hat Orcagna die Dekoration der Loggetta für sein Tabernakel zum Vorbild genommen und reicher wiederholt. Sicher ist der bildnerische Schmuck am Bigallo nicht von Orcagna». Alberto Arnoldi «möchte ich ausser dem bildnerischen Schmuck der 2 Eckbögen auch die Erbauung der Loggetta vom Jahre ..... 1352 bis 58 zuweisen. R e y m o n d, (La Sculpture florentine, 1897, S. 171): «C'est le même style et les mêmes idées que dans le Tabernacle d'Orcagna». V e n t u r i IV, S. 684, hält es für möglich, dass Alberto Arnoldi der Autor ist. Die Abhängigkeit vom Tabernakel erscheint ihm evident. L i m b u r g e r, (Die Gebäude von Florenz, 1910, S. 23): «nicht von Niccolo Pisano ..... ferner dem Orcagna, Alberto Arnoldi u. a. ohne Belege zugeschrieben». P h i l i p p i, (Florenz 1915, S. 84) spricht bei der Loggia des Bigallo von der «allerreichsten, plastischen Verzierung in der Art des Tabernakels von Orcagna, in dessen Kreise der unbekannte Urheber zu suchen sein wird». Die Guida des T o u r i n g C l u b II, S. 36, erwähnt nur die Entstehungszeit des Bigallo.

(127) Die Originalzeichnung des Tabernakels, die Baldinucci in der Bibliothek des Senators Carlo Strozzi gesehen hat (II, 1686, S. 67), ist nicht mehr auffindbar. Eine Vorstellung von jener Zeichnung vermittelt jedoch der Kupferstich im ersten Band von Richas Werk. Nach dieser Abbildung erscheint es zweifelhaft, ob wir es hier wirklich mit einer Originalzeichnung zu tun haben. Die Annahme, dass uns in dem Blatt nur eine Nachzeichnung erhalten war, hat viel Wahrscheinlichkeit für sich. Im wesentlichen stimmt der Stich, der die Zeichnung gewiss getreu wiedergibt, mit dem Tabernakelaufbau überein. Nur die Verzierung der Flächen ist stark vereinfacht, und die Ornamente sind nicht so abwechslungsreich gebildet. (vergl. das Halbfigurenband!). Das Kuppelornament ist allein der Zeichnung eigen; es entspricht weder der Formensprache Orcagnas noch der des Trecento. Die Verzierung des Giebelfeldes ist nicht zu ihrem Vorteil verändert; auf die sehr wirksame organische Einfügung des Ornamentes in die Fläche ist kein Wert gelegt. Ueberhaupt fehlt der Zeichnung das Gefühl für organische Entwicklung der Form, wie aus der Bildung der Eckfialen erhellt. Die bekrönende Figur wirkt durch die Proportionierung und Gewandbehandlung wie ein Werk aus späterer Zeit. Diese Momente sprechen gegen die Autor-

Digitized by Google

schaft Orcagnas. Ein weiterer Beweis für die Nachzeichnung ist die Einzeichnung der Balustrade, die erst später um das Tabernakel herumgeführt wurde.

(128) Den ersten Versuch einer solchen kritischen Scheidung hat Volbach gemacht. (Handbuch S. 170). Als eigenhändige Werke Orcagnas erkennt er die 8 Scenen aus dem Leben der Maria an und die 14 Reliefs der Tugenden. (Es sind im ganzen 15; jedoch scheint auch hier die «Perseverantia» nicht mitgezählt zu sein, die schon Venturi (IV, Fig. 530) als Prophet zitiert). Die Beteiligung von Schülern nimmt Volbach bei dem Relief des Todes Mariae und der Himmelfahrt mit der Gürtelspende an, ebenso bei den Propheten und den Engeln der Umrahmung des Altarbildes. Jedoch seien die Züge der Hand Orcagnas überall unverkennbar. Die Entwicklung der Reliefs sieht Volbach «in der Ueberwindung der alten Tradition», d. h. in der Ueberwindung «der strengen Flächengebundenheit Andreas und seiner Schule». Den Anfang der Arbeit erkennt Volbach in der Geburt Christi. (Irrtümlicherweise wird als «Geburt Christi» die Mariengeburt abgebildet). Anbetung und Verkündigung der Geburt Christi sind noch wenig fortschrittlich. «Die Todesverkündigung geht in der Tiefenwirkung des Raumes schon einen Schritt weiter». Die letzte Stufe wird in der Verlobung Mariae und in der Darstellung im Tempel erreicht. Die reifsten Arbeiten Orcagnas erkennt Volbach in den beiden leuchtertragenden Engeln der Balustrade, die unter den 4 vorhandenen nicht näher bestimmt werden.

(129) Die Hand des Königs ist abgeschlagen, sodass eine empfindliche Lücke im Relief entsteht. Die Bewegung der Hand können wir uns nach dem Kupferstich Lasinios vorstellen. («Il Tabernacolo della Madonna d'Orsanmichele....»; «Tavole dodici disegnate da F. Pieraccini, e incise dal P. Lasinio con dichiarazione compilata da G. Masselli» Firenze 1873).

(130) So ist z. B. bei der sehr verwandten Anbetung Taddeo Gaddis (Florenz, S. Croce, Baroncelli-Kapelle; van Marle III, Fig. 190), Josef neben der Madonna sitzend dargestellt. Auch der Tross der Könige wird noch angedeutet. Häufig sind Engel neben der thronenden Madonna angeordnet, wie z. B. auf dem Fresko in der Unterkirche in Assisi. (Abb.: Weigelt, Giotto, 1925, S. 166). Für ausführlichere Schilderungen der Anbetung kann noch auf die Darstellungen an den Kanzeln der Pisani und auf Giottos Fassung in der Arena-Kapelle, Padua, hingewiesen werden.

(131) Der Rest der Hand ist noch am Priestergewand zu erkennen.

(132) Die Scene ist in der Literatur bis zum 19. Jahrhundert richtig als Todesverkündigung gedeutet worden. (vergl. Richa «Notizie istor. delle Chiese fior....», Bd. I, S. 4). Schorn interpretiert die Scene in der deutschen Vasari-Ausgabe (I, Stuttgart und Tübingen, 1832, S. 308, Anmerk.) als «Warnung des Engels, nach Aegypten zu ziehen». (Ebenso Vasari-Ausgabe, Firenze, 1846, II, S. 133, Anmerk. 1; Vasari-Milanesi, Firenze 1878, I, S. 606, Anmerk. 1 und deutsche Vasari-Ausgabe I, 2. Hälfte, Strassburg 1916, S. 100 Anmerk. 24). Daneben weist Dohme (Kunst und Künstler I, S. 66, 1878) auf die Möglichkeit der Deutung der «Geburtsverkündigung an Anna» hin. In diesem Fall würde dies Relief das einzige sein, auf dem Maria nicht dargestellt ist. Das widerlegt allein die Deutung Dohmes.

(133) Man vergleiche beispielsweise die Darstellung auf der Altartafel des Duccio, Siena, Domopera.

(134) Auch Suida (Flor. Maler, S. 11) scheint in der Todesverkündigung ein reiferes Werk zu sehen, wenn er die Scene als «sehr frei und besonders schön» charakterisiert.

(135) Suida, der die Tabernakelreliefs im ganzen sehr positiv bewertet, sagt: «Die Gruppe des Sposalizio ist in keineswegs glücklicher Weise durch einen ge-

Digitized by Google

waltsam auf seinem Stabe herumtrampelnden Jüngling und recht indiskret hereinlugende Hintergrundsfiguren bereichert». (Flor. Maler, S. 11).

(136) Nach der geläufigen Form der Legende ist der Tod der Maria im Hause, in Gegenwart der Apostel, erfolgt. Christus nimmt die Seele der Jungfrau in Empfang. Darauf wird der Leichnam in das Tal Josaphat überführt und dort bestattet. Tod und Bestattung sind also zwei verschiedene, örtlich und zeitlich voneinander getrennte Scenen, wie es etwa die Darstellungen Duccios auf dem Bild der Maestà in der Domopera zu Siena deutlich zum Ausdruck bringen.

Das Relief Orcagnas bedeutet demgegenüber eine Verbindung von Tod und Bestattung; denn in der Bestattungsscene, die dargestellt wird, ist Christus mit der Seele nicht zugehörig. Einer solchen Verquickung begegnen wir vielfach im 14. Jahrhundert. (Man vergleiche beispielsweise das dem Giotto zugeschriebene Bild im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin). Wie früh eine solche Verschmelzung schon vorkommt, beweist die Darstellung im Codex VI, 55, des Benediktinerstiftes S. Peter in Salzburg aus dem Sec. XI, (Abb. in «Mariae Tod und Himmelfahrt», Bilderheft, herausgegeben von Olav Sinding, Christiania 1903, Pl. IX b).

(137) Der Gürtel ist nicht mehr vorhanden.

(138) Bei dem Marientod war das Bahrtuch durch Muster verziert, ebenso wie das Gewand jenes Klagenden, der hinter dem die Rechte der Maria haltenden Apostel steht. Der über den linken Arm herabfallende Mantel des zweiten Mannes der zweiten rechten Schicht, war innen rot gefüttert. Das Gleiche lässt sich bei dem Apostel beobachten, der hinter dem Sarkophag die Hände faltet und auch am rechten Aermel Christi. Grüne Farbspuren tauchen am Mantel des Mannes auf, der in der untersten Reihe ganz rechts steht. Ein Rest der blauen Bemalung ist etwa am Gewand des Mannes zu erkennen, der ein Buch in Händen hält. Für die farbige Verzierung der Gürtelspende sprechen die Ornamente des Madonnenmantels, die vergoldeten Flügel des untersten rechten Engels und der Goldrand am Gewand des obersten rechten Engels. Daneben sind Spuren blauer Farbe am Futter der Mäntel der untersten beiden Engel und am Gewand des Thomas zu erkennen.

(139) Die Sarkophag-Inschrift des Marientodes ist kein Beweis für die Autorschaft Orcagnas. Sie bezieht sich in ihrem Wortlaut nicht auf dieses Relief. Orcagna, der die Stellung des leitenden Meisters innehatte und die meisten der Entwürfe für die plastischen Arbeiten lieferte, durfte auch ein nicht eigenhändig ausgeführtes Relief signieren. Gerade diese Stelle aber war für die Sichtbarkeit der Inschrift besonders günstig.

(140) Schon Suida (Flor. Maler, S. 10) betont den von uns aufgewiesenen Kontrast zwischen dem Marientod und der Gürtelspende. Doch scheinen ihm das Selbstporträt des Künstlers und die Sarkophag-Inschrift auch für den Marientod die Autorschaft Orcagnas zu bezeugen.

(141) An der gleichen Stelle der Ostseite befindet sich der kleine Eingang in das Tabernakelinnere.

(142) Dass dies Motiv nicht unbedingt zur Ikonographie der Caritas gehört, beweisen die Darstellung Giottos in der Arena-Kapelle und jene des Andrea Pisano an der Florentiner Baptisteriumstür. (Es bleibt unverständlich, weshalb Venturi (IV, S. 644) die Caritas des Orcagna als «simile alla figura di Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova» bezeichnet).

Es sind uns überhaupt nur wenige Beispiele aus der Plastik der 1. Hälfte des Trecento bekannt, die Caritas als Mutter charakterisieren. Es mag auf die Darstellung im Museo Bardini, Florenz, hingewiesen werden, die Weigelt im Kreise

Digitized by Google

Kreise des Giovanni Pisano entstanden sein lässt (Kunstwanderer VII, 1925|26. S. 191, mit Abbildung), die Lensi mit einer gewissen Zurückhaltung Tino di Camaino zuschreibt (Dedalo VI, Mai 1926, S. 758/59). Hier wie auch auf dem Relief in der Liechtenstein Galerie, Wien, das ebenfalls vor der Jahrhundertmitte zu datieren ist, wird die Caritas jedoch mit zwei Kindern dargestellt. (Zugehörig zu dem Wiener Relief die Paupertas der Sammlung Murray).

(143) Das Kreuz ist abgeschlagen.

(144) Auf dem Relief des Andrea Pisano, Florenz, Baptisteriumstür, trägt die Caritas beispielsweise einen Mantel.

(145) Die rechte Hand der Figur ist wieder ergänzt worden.

(146) In der ersten Hälfte des Trecento ist der Zirkel nicht das geläufige Attribut der Temperantia. Meist wird diese Tugend dadurch charakterisiert, dass sie das Schwert gebunden in der Scheide hält. (Vergleiche Giottos Darstellung in der Arena-Kapelle und die des Andrea Pisano an der Florentiner Baptisteriumstür). Doch kommt das Attribut des Zirkels schon bei der Temperantia des Giovanni Pisano an der Pisaner Domkanzel vor.

(147) Das Haar der Temperantia ist unterhalb des rechten Ohres beschädigt.

(148) Man entdeckt bei den Engeln noch Spuren von Goldfarbe. Hier hat aber die scheinbar sehr zurückhaltende Bemalung Bedeutung gehabt; denn die Engel mussten sich dem festlichen Kolorit des Vorhangs anpassen.

(148 a). Im Augustheft des Pantheon 1929 hat Bodmer versucht, das plastische Oeuvre Orcagnas zu erweitern. Er sieht in der Verkündigungsgruppe am Eingang der Baroncelli-Kapelle in S. Croce in Florenz ein Frühwerk des Meisters. Die Gruppe müsste also die Voraussetzung für die Stilbildung des Strozzi-Altares und der frühen Werke des Tabernakels (Anbetung, Geburt Christ., Temperantia, Caritas) bilden. Gegenüber diesen Arbeiten zeichnet die Verkündigung eine plastischere und voluminösere Gestaltungsweise aus, die erst Kennzeichen der späten Tabernakelschöpfungen ist. In den Einzelheiten lassen sich die Madonna und der Engel mit keinem Werk Orcagnas präziser vergleichen. (Kopf und Hand der Madonna können eher in zeitlicher Hinsicht mit dem Relief der Caritas in der Sammlung Liechtenstein, Wien, in Zusammenhang gebracht werden als mit der Geburtsmadonna des Tabernakels). Die Qualität der Gruppe, besonders des Engels, entspricht nicht den Arbeiten Orcagnas. Bei einem Frühwerk dürfte jedoch die eigenhändige Ausführung vorausgesetzt werden, zumal es sich nur um eine kleine Gruppe handelt. Wenn die Verkündigung ganz im allgemeinen an Werke Orcagnas erinnert, so mag sie ein weiterer Beweis für die Abhängigkeit des Meisters vom florentinischen Kunstkreis sein.

(149) Die Schönheit des Freskos wird nur durch die wohl bei der Aufdekkung erfolgte, sorglose Nachzeichnung der Konturen beeinträchtigt. Das wird besonders bei der unteren Gruppe deutlich. (Man beachte Mund- und Kinnpartie des Kardinals!).

(150) Zur Literatur über dieses Fresko: T a r c h i a n i, Marzocco, 23. Juli 1911, hat zum ersten Mal die Fragmente des Trionfo della Morte in S. Croce veröffentlicht. Er gibt zunächst einen ausführlichen Bericht über die literarische Ueberlieferung dieses Freskos. Quellenkritisch sei die Autorschaft Orcagnas gesichert; eine stilkritische Untersuchung widerlege dieses Ergebnis nicht. Sehr energisch wendet sich Tarchiani gegen eine Identifizierung des Malers des Florentiner Freskos mit jenem des Pisaner Todestriumphes. Er sieht in dem Florentiner Gemälde die ursprüngliche Fassung. — B o m b e (Cicerone 1911, S. 784 ff), schliesst sich den Resultaten Tarchianis an. Angeregt durch Davidsohn, ist Bombe geneigt, in dem Erdbeben, das im Rahmen dargestellt ist, einen Anhaltspunkt für die Datierung zu sehen; zwischen dem 10. September 1349 und

Digitized by Google

dem September 1356 sind zahlreiche Erdbeben überliefert. — Gustave Soulier (Revue de l'Art, Mai 1912, S. 379 ff) kommt in einem Bericht über neuentdeckte florentinische Trecentofresken zu dem Resultat, dass der Trionfo della Morte in Florenz und jener in Pisa von demselben Künstler, und zwar von Orcagna, gemalt seien. Das Fragment in S. Croce erscheint Soulier für den Prioritätsbeweis Tarchianis nicht ausreichend. — Orsini in seiner Einleitung zur zweiten Orcagna-Vita Vasaris (1914, S. 7, 40, 41) datiert das S. Croce-Fresko früher als das Pisaner Gemälde, und zwar 1340-1343; das Datum beruht auf unklarer, nicht stichhaltiger Kombination. — Die Autorschaft Orcagnas für das S. Croce-Fresko nehmen ferner in Anspruch: Khvoshinsky und Salmi (Pittori Toscani, S. 26), Sirén (Giotto and Some of his Followers, S. 232-234), van Marle (III, S. 463). Schlosser erwähnt in seinen Anmerkungen zur Orcagna-Vita Ghibertis (1912, S. 138/39; 1920, S. 112) die wiederentdeckten Fragmente des Todestriumphes in S. Croce nicht.

(151) Die Inschriften sind nach dem Pisaner Fresko zu ergänzen, wie es Tarchiani im Marzocco, Juli 1911, getan hat. Es handelt sich bei dem S. Croce-Gemälde um die Sprüche: «Dache Prosperitade . . . .» und «Schermo di savere di richezza. . . .» (Für die Pisaner Inschriften vergleiche: S. Morpurgo: «Le Epigrafi Volgari in Rima», L'Arte 1899, S. 55, S. 61).

(152) Die übrigen Bestandteile des Freskos, die die thematische Verwandtschaft mit dem Pisaner Gemälde bestätigen, können wegen des allzu fragmentarischen Charakters stilistisch nicht mehr ausgewertet werden. Rechts neben der Gruppe der Bettler sieht man einen kleinen, grauen Flügel; er gehörte wohl zu der Gestalt eines Teufels; denn solche Figuren sind zahlreich über das Pisaner Fresko verstreut. Ueber den Bettlern erscheint ferner in Höhe des Erdbebens der Spruch «Schermo di savere di richezza». Rechts neben dieser Inschrift erkennt man auf dem Florentiner Todestriumph noch zwei kleine, übereinandergeschlagene Beine. Darin darf man wohl den Rest der Darstellung einer Seele erkennen, die entweder von einem Teufel gepackt, zur Verdammnis bestimmt ist oder von einem Engel zur Seligkeit getragen wird, wie es auf dem Todestriumph im Camposanto zu beobachten ist. Rahmen wie Farbreste weisen darauf hin, dass das Fresko sich über der Inschrift noch fortsetzte. — In der unteren linken Ecke des Rahmens wurde die Ranke von einem Feld mit einer figürlichen Darstellung unterbrochen, die nicht mehr zu deuten ist.

(153) Den Hinweis auf dieses Fresko verdanke ich einem der Mönche von S. Croce. Es sei an dieser Stelle Herrn Dr. Weigelt, Herrn Dr. Wilde und Herrn Prof. Beenken gedankt, die im Februar und März 1926 das Fresko mit mir angesehen haben. Im November 1928 habe ich die Krönung noch einmal mit Herrn Professor Offner zusammen besichtigt. Danach hat Brogi Neu-Aufnahmen des Freskos für Herrn Professor Offner hergestellt.

Die Marienkrönung wurde von Bombe im Cicerone, Februar 1912, S. 131 kurz publiziert. Das Fresko wird dort der Schule Giottos zugeschrieben; für die beiden Hauptfiguren, Christus und Maria, bringt der Verfasser Giotto selbst in Vorschlag. Diese Zuschreibung stützt sich auf die Verwandtschaft mit der Marienkrönung in der Medici-Kapelle, S. Croce, die Bombe für eine eigenhändige Arbeit Giottos in Anspruch nimmt. — Eine andere Erwähnung dieses Freskos ist mir nicht bekannt. Weder Soulier (Revue de l'Art, Mai 1912) noch Khvoshinsky und Salmi (Pittori Toscani, 1914) zitieren jene Marienkrönung. Auch Sirén (Giotto, 1917) und van Marle (The Italian Schools of Painting) erwähnen das Gemälde nicht.

Nach Abschluss des Manuscriptes erschien im Burlington Magazine Mai 1929 der Aufsatz «Four Panels, a Fresco and a Problem», in dem Offner die Ma-

Digitized by Google

rienkrönung in S. Croce als Frühwerk des Maso di Banco publiziert. Ich vermag dieser Attribution Offners nicht zuzustimmen und halte weiterhin die Zuschreibung an Orcagna aufrecht.

(154) Die Marienkrönung wurde bei der Umgestaltung der Kirche um die Mitte des 16. Jahrhunderts durch eine Portalanlage teilweise zerstört und vollkommen verdeckt. Das wiederaufgedeckte Fragment ist vorzüglich erhalten; es ist ganz unberührt geblieben. Nur einzelne Teile sind sehr verstaubt, wie vor allem der Stifter und die Engel, die rechts vom Thron angeordnet sind. Ausserdem ist die Farbe an vielen Stellen abgeblättert; so ist z. B. von den Ornamenten des Mariengewandes nur noch wenig erhalten. Die Haartracht des obersten linken Engels ist nicht mehr kenntlich; ebenso ist die Zeichnung des Bartes Christi kaum noch erhalten.

Man ist heute gezwungen, das Fresko aus einem Abstand von circa 80 cm zu betrachten. Daher erklärt es sich auch, dass keine Gesamtaufnahme des Fragmentes existiert.

(155) Man vergleiche dafür die Farbreste über der linken Hälfte des Thrones.

(156) Die Darstellung dieses Heiligen in einer Franziskanerkirche ist nicht erstaunlich. Ob jedoch dieser Figur auf der linken Seite des Freskos noch ein anderer Heiliger entsprochen hat, wie Bombe annimmt, ist fraglich.

(157) vergleiche für die Zuschreibung, Weigelt, Giotto, 1925, S. 241, Anmerk. zu S. 200-203.

(158) vergl. van Marle, IV, Tafel 2, Fig. 2 und 6.

(159) Das Motiv des S. Croce-Freskos kehrt auf der Marienkrönung des Neri di Bicci wieder, die sich in der Kirche S. Giovannino dei Cavalieri, Florenz, befindet. (Es ist jenes Bild, das Richa, VIII, S. 337 einst Orcagna zugeschrieben hatte. Abb. Alinari 20307). — Ausserdem ist das Motiv auch auf einer Marienkrönung in der Galerie zu Palermo verwendet. (Abb.: van Marle, V, Fig. 230). Van Marle weist das Bild der sizilianischen Schule vom Ende des 14. Jahrhunderts zu, allerdings mit dem Zusatz «form and feeling are both of T u s c a n origin». Di Marzo erklärt das Gemälde für ein t o s k a n i s c h e s oder pisanisches Werk. (Vergleiche van Marle, V. S. 404).

(160) Die Literatur hat sich häufig mit dieser Frage beschäftigt. S u i d a in den Flor. Malern S. 25/26 bespricht das Werk in dem Kapitel «Werkstatt der Brüder». «So sehr der Entwurf der Mathäusfigur zum Stile Orcagnas stimmt, so gewiss scheint die Ausführung zu hart für ihn. Sie stammt eben von Jacopo, dessen eigene Arbeit ohne Andreas Hilfe die 4 Seitenbilder sind». — W u l f f in den Monatsheften für kunstwissenschaftliche Literatur 1905, S. 158 sagt: «Dem 3. Bruder Jacopo gehört jedenfalls ein wesentlicher Anteil an der ihm (urkundlich) zur Vollendung übergebenen Matthäustafel Andreas» — S i r é n (Giottino, 1908, S. 76): «Wahrscheinlich war das Bild, als Jacopo es übernahm, wenigstens der Hauptsache nach komponiert». Von den 4 Scenen auf den Flügeln heisst es (S. 77): « Wahrscheinlich hat Jacopo auf eigene Faust diese kleinen Scenen ausarbeiten dürfen». — K h v o s h i n s k y und S a l m i (Pittori Toscani, II, S. 31) zählen das Bild unter den Werken Jacopos auf mit der Bemerkung: «Il trittico fu probabilmente cominciato da Andrea». — S i r é n (Giotto S. 256/57), hält seine Meinung von 1908 aufrecht. — v a n M a r l e (III, S. 463/64): «I dare say the greater part of the draped majestic central figure can be ascribed to the former, (Orcagna) while the smaller scenes were probably executed by Jacopo». — V o l b a c h (Handbuch, S. 302): «Die Figur des Heiligen im Mittelstück zeigt Orcagnas plastische Behandlung und die ihm eigene Klarheit des Konturs. Davon weicht der Stil der 4 seitlichen Legendenscenen so erheblich ab, dass man in ihnen wohl die Hand Jacopos erkennen darf». — Der

Digitized by Google

Erhaltungszustand des Bildes ist gut; nur kleine Risse laufen durch den rechten Fuss der Mittelfigur und durch die untere linke und rechte Seitentafel. — Die Predella, die Suida (1905, S. 25, Anmerk.), Venturi (V, 1907, S. 771), Sirén (1908, S. 76, Anmerk.) schon als nicht zugehörig erkannten, ist entfernt worden.

(161) Die Grösse dieser Komposition wird besonders deutlich, wenn man die gleiche Scene des Niccolò di Pietro Gerini (Prato, S. Francesco, Kapitelsaal) betrachtet. (Abb.: Khvoshinsky und Salmi, 1914, Fig. 54. Für die Datierung dieses Cyklus vergleiche Gombosi, Spinello Aretino, 1926, S. 125). Wie unwirksam ist es, dass hier Matthaeus und der König nebeneinandergesetzt sind; ebenso ist die Häufung der Figuren für die Bilderscheinung ungünstig.

(162) Dass die Architektur nicht ikonographisch gefordert war, beweist die Darstellung der Auferweckung des Königssohnes auf dem Glasfenster in S. Francesco zu Assisi, wo dies Motiv fehlt. (Abb.: B. Kleinschmidt, Die Basilika S. Francesco in Assisi I, 1915, Fig. 214).

(163) Die Urteile über den Maler Orcagna gründen sich in der Literatur im wesentlichen auf den Strozzi-Altar. Es seien einzelne Bewertungen angeführt. Graf Vitzthum (1903, S. 74/75): «Als scheinbar universaler Künstler .... ist er (Orcagna) doch wesentlich Maler, und Maler mit besonderer Tendenz zum Dekorativen». — Suida (1905 S. 16/17): «Seine Ausbildung als Maler bei Bernardo Daddi empfangend nimmt Andrea .... die Prinzipien einer architektonisch strengen Flächendekoration auf. Ja, er bildet eine solche mit Vernachlässigung der räumlichen Anordnung noch konsequenter durch als Bernardo» ... «Schubrings ... aufgestellte Behauptung, Orcagna wäre von der Plastik ausgegangen, wird ausser durch die Stilentwicklung auch durch die erhaltenen Dokumente widerlegt». — Wulff (1906, S. 475): «Unbestreitbar bleibt es...., dass von Orcagna Anregungen zu einer gesteigerten, dekorativen Flächenbehandlung ausgehen. — Gombosi (Spinello Aretino, 1926, S. 13): «Die Verwirklichungsform der retrospektiven Tendenzen der Cione-Söhne ist ein Archaisieren, ein vielleicht sogar bewusstes Zurückgreifen an die Kunst des ehrwürdigen Altertums. Verzicht auf plastische Raumgestaltung, streng ornamentale Flächengliederung, Symmetrie, Isokephalie, undifferenzierte Reihung der Elemente, reine Verwendung des Profils und der Frontansicht: das sind ihre Kompositionsprinzipien». — Gegenüber dieser Beurteilung nennt Sirén (1908, S. 63) Orcagna den «hervorragendsten Repräsentanten» der «Malerplastiker».

Die Urteile über den Bildhauer Orcagna gründen sich auf die Tabernakelarbeiten. Schmarsow (S. Martin von Lucca 1890, S. 157/58): «Was die Geschichte der Plastik betrifft, so ist gerade Orcagna der heimliche Zerstörer des gotischen Stiles. Der 1. grosse Bildner dieser Periode, der geborener Florentiner war, bringt auch das malerische Element hinein, das die Skulptur auflöst». — Wulff (1905, S. 157): «In der geistigen Durchdringung des Gegenstandes stehen sie (die Tabernakelreliefs) gewiss hinter Andrea Pisanos Schöpfungen zurück, aber unverkennbar bezeichnen sie einen weiteren Schritt in der Entwicklung der malerischen Reliefauffassung in Raumgestaltung und Lichtwirkung». — Die Gegensätzlichkeiten zwischen Orcagnas malerischem und plastischem Stil hat schon Schubring (Jahrb. d. k. pr. Kunstsammlungen, 1900, S. 162) betont: Orcagna, «der in seinen Reliefs den malerischen Stil der tiefen und entwickelten Bühne zeigt, in seiner Malerei dagegen nie über die dekorative Füllung der Fläche herauskommt ...». — Diese Gegensätzlichkeit des Stiles verneint Volbach (Handbuch S. 301), indem er über Orcagna, den Maler, sagt: «Während er (Orcagna) mit den Augen des Plastikers sah, gelang es ihm der Szene eine gesteigerte Raumillusion und den Figuren ein bisher nicht geahntes Mass von fassbarer Körperlichkeit zu verleihen».

Digitized by Google

(164) Van Marle steht der Zuschreibung von Frühwerken schon sehr skeptisch gegenüber. Er sagt (III, S. 465): «The appearance of his earlier works is... a matter of speculation. As such, it does not seem impossible to me that we may take into consideration two altar-pieces, one representing the Descent of the Holy Ghost in the Badia of Florence, the other the Vision of St. Bernard in the Accademia of the same town».

(165) Die Beziehung Orcagnas zu der Kunst Giottos ist vielfach in der Literatur betont worden. Frey (Loggia dei Lanzi, 1885, S. 103): «... ich möchte selbst ein persönliches Verhältnis des Künstlers zu Giotto annehmen, vielleicht sogar vor seiner Lehrzeit unter Andrea Pisano, den er umgekehrt bei Giotto kennen gelernt haben kann. Das bleibt vor der Hand nur eine Hypothese, die nicht durch Dokumente, wohl aber durch eine stilistische Verwandtschaft gestützt wird». — Schmarsow (S. Martin von Lucca, 1890, S. 158): «Man hat mit Recht betont, dass er (Orcagna) sich an Giotto gebildet, und ihm die ernste Grösse, den mächtigen Sinn, ja etwas Derbheit abgelernt» habe. «Er ist in der Tat dem genialen Maler weit näher verwandt als Andrea Pisano». — Berenson (1896, S. 123) bezeichnet Orcagna als «follower of Giotto». — Michel (II, 2. Teil, 1906, S. 614) nennt Orcagna «élève direct de Giotto». — Sirén (Giottino 1908, S. 65, 71): «Er (Orcagna) ist der einzige Florentiner, der wirklich durch natürliche Begabung dazu geschaffen erscheint, die wesentlichen Grundprinzipien des Figurenstils Giottos weiterzuführen». «Natürlich baut auch Orcagna auf der Grundlage von Giottos mächtiger Kunst, aber er tut es nicht unter dem Zwange eines hemmenden Bannes, wie ihn der Meister auf seine nächsten Schüler ausgeübt hat, sondern mit klarem Blick für die wesentlichen Verdienste und die mangelhaften Einzelheiten in der Kunst des Meisters». — Khvoshinsky und Salmi (1914, S. 26): «L'arte sua deriva da Giotto».

Für Abbildungen der im folgenden Abschnitt zitierten Werke Giottos sei auf den Klassiker der Kunst-Band, Giotto, herausgegeben von Weigelt 1925, hingewiesen.

(166) Auf den Einfluss Taddeo Gaddis hat Graf Vitzthum (1903, S. 75) hingewiesen: «Mag auch Taddeo Gaddis Kunst in einer bestimmten Epoche auf ihn (Orcagna) eingewirkt haben, wie vor allem die Tabernakelreliefs beweisen..».

Für Abbildungen der hier erwähnten Werke Taddeo Gaddis vergleiche man Sirén, Giotto and Some of his Followers, II.

(167) Da der Tempelgang Mariae in der Baroncelli-Kapelle gerade in der mittleren Partie durch Restaurierung stark gelitten hat, so vergleiche man besser die Nachzeichnung dieses Freskos, die sich im Louvre befindet. (Abb.: van Marle, V. Fig. 281).

(168) Die Beziehung der Kunst Orcagnas zu Andrea Pisano erkennen folgende Forscher an. Dohme (I, 1878, S. 59): «Als Bildhauer gehört er (Orcagna) der Schule Andrea Pisanos an». — Berenson (1896, S. 123) nennt Orcagna «Pupil of Andrea Pisano». — Graf Vitzthum (1903, S. 75): «Er (Orcagna) soll bei Andrea Pisano gelernt haben.... Wir erkennen diesen durch die Tradition an die Hand gegebenen Zusammenhang an». — Khvoshinsky und Salmi (1914, S. 26): «Non manca di affinità, specie nella composizione, con Andrea da Pontedera». — Philippi (1915, S. 69): «In der Plastik soll sein Lehrer Andrea Pisano gewesen sein, was nach den kleinen achteckigen Reliefs des Tabernakels nicht unwahrscheinlich ist». — Sirén (1917, S. 222): «This gives strong support to Vasari's statement that Andrea began his education under some sculptor, and nothing prevents us from conjecturing that this sculptor was Andrea Pisano». — Van Marle (III, S. 469): «Vasari's statement

Digitized by Google

that he obtained his instruction from the Pisanos is not contradicted by the aspect of his plastic works, which certainly betray a close connection with the products of the great Pisan sculptors».

(169) Ausser den erwähnten Beziehungen hat man in der Kunst Orcagnas auch einen Einfluss Bernardo Daddis gesehen. F r y (Burlington Magazine 2, 1903, S. 126) sagt bei der Besprechung des Tafelbildes Bernardo Daddis aus dem Jahr 1348 in der Sammlung des Sir Hubert Parry, Highnam Court: «... Daddi may perhaps be regarded as the connecting link between him (Orcagna) and Giotto». — S u i d a (1905, S. 16): «Seine Ausbildung als Maler bei Bernardo Daddi empfangend nimmt Andrea bedeutsame Anregungen im Koloristischen und die Prinzipien einer architektonisch strengen Flächendekoration auf». — K h v o s h i n s k y u n d S a l m i (1914, S. 26): «L'arte sua ...: ha rapporti .... con Bernardo Daddi». — Van Marle (III, S. 474): «the figures .... in their proportions again sometimes recall Bernardo's art». — Beziehungen zwischen dem Stil beider Meister können nicht geleugnet werden. Sie werden bestätigt durch einen Vergleich des von Fry publizierten Bildes mit dem Strozzi-Altar. Man vergleiche etwa die Zueinanderordnung des Paulus und Laurentius hier mit der des Bartholomaeus und Georg dort. Aehnlich sind einzelne Heiligenscheine gebildet; gleich ist der Typ des Laurentius. Das Gewand des Paulus auf dem Strozzi-Altar erinnert an das des Petrus des Bernardo Daddi. — Für Beziehungen zwischen Orcagnas und Daddis Stil spricht ferner die Tatsache, dass man lange Zweifel über die Zuweisung des Tabernakel-Madonnenbildes in Or San Michele gehegt hat, das Graf Vitzthum (1903, S. 29 ff) nachdrücklich Bernardo Daddi zugewiesen hat. [S u i d a (1905, S. 10), K h v o s h i n s k y u n d S a l m i (1914, S. 22), S i r é n (1917, S. 270), v a n M a r l e (III, S. 388), erkennen diese Zuschreibung an. Nur italienische Forscher scheinen noch an der Autorschaft Orcagnas festzuhalten; man vergleiche V e n t u r i (V, 1907, S. 770) und die Guida d'Italia del T o u r i n g C l u b (1922, S. 39).] Es sei für die ähnliche Gewandbehandlung auf einen Vergleich des Mantels des unten rechts knienden Engels bei der Or San Michele-Madonna mit dem Mantel des Paulus auf dem Strozzi-Altar hingewiesen. Gleich ist ferner die flächenhafte Bilderscheinung der beiden Tafeln. Der Paulus auf dem Madonnenbild des Daddi in S. Giusto a Signano (Abb.: van Marle, III, Fig. 213) erinnert in Stellung und Gewandbehandlung an den gleichen Apostel auf dem Strozzi-Altar. Die Engelsköpfe der Mandorla hier erinnern im Typ an das Christuskind dort. Die starke Uebereinanderreihung der Engel und Heiligen auf dem Mittelbild des Berliner Krönungsaltärchens ist mit dem Stilprinzip des Strozzi-Altares verwandt. Die Verknüpfung der Kunst Orcagnas mit Bernardo Daddis Werken beweist wiederum die Beziehungen des Meisters zu dem florentinischen Kunstkreis. Es ist schwer zu entscheiden, wer in diesem Fall der Gebende, wer der Empfangende war; denn «Bestimmteres lässt sich über das Verhältnis der beiden Künstler nicht aussagen, da uns chronologische Anhaltspunkte fehlen». (Graf V i t z t h u m, Daddi, S. 76). Wohl mit Recht sagt W u l f f (1905, S. 157): «Ungleich wahrscheinlicher bleibt es überhaupt, dass der Einfluss des jüngeren Meisters (Orcagna) die späteste Stilphase des letzteren (Daddi) in Or S. Michele zum Teil bedingt».

(170) Auf die Beziehung Orcagnas zu Siena haben folgende Forscher hingewiesen. F r e y (1885, S. 104): «Orcagna's Bedeutung beruht auf der Vermischung des florentinischen und sienesischen Stiles, auf der «florentiner Grossheit, gepaart mit sieneser Milde». Doch ist es drum nicht nötig, einen Aufenthalt des Künstlers in Siena anzunehmen. In Florenz befanden sich zahlreiche Sienesen. Grade der grösste Vertreter der sienesischen Malerei zu jener Zeit, Ambrogio di Lorenzo, ...

Digitized by Google

weilte damals in Florenz»...«Demnach war Ambrogio Lorenzetti zu Anfang der 30er Jahre in Florenz . . . und hatte — vermutlich — Orcagna zum Schüler». — Berenson (1896, S. 123) erkennt den Einfluss Ambrogio Lorenzettis an. — Van Marle (III. 1924, S. 474) erwähnt den Einfluss Ambrogio Lorenzettis; doch überschätzt er wohl die Empfänglichkeit Orcagnas für die sienesische Kunst, wenn er sagt: «We can easily suppose that if he (Orcagna) had not developed, through his sculptural activities, his strong sense of relief, he would have been one of the Florentine painters most strongly influenced by the Sienese school».

(171) In der Sieneser Galerie hängt das Bild als Ambrogio Lorenzetti. — In dem Katalog der Galerie (1924, Nr. 63) bezeichnet Dami den Meister des Bildes als «Ignoto del sec. XIV». — Van Marle (II, S. 575) schreibt das Bild Andrea di Bartolo zu. Neu-Aufnahme Lombardi, Siena.

(172) Orcagna ist frühestens 1308 geboren; er wird 1344 zum 1. Mal erwähnt. Traini wird schon 1322 als Maler erwähnt; Juli und August 1323 erhält er Zahlungen für Pisaner Malereien. 1338 wird der Bruder des Christofano di Pietrasanta Trainis Schüler. (Traini besass also damals eine Lehrwerkstatt). 1341 malt Traini eine Fahne für die Compagnia delle Laudi, und 1344/45 arbeitet er den Dominikus-Altar. (vergl. Supino, Arte Pisana, Firenze 1904, S. 265).

(173) Darauf hat zum 1. Mal Graf Vitzthum hingewiesen. (Repertorium 1905, S. 203): «Trotzdem scheint es nötig, noch einmal mit Entschiedenheit darauf hinzuweisen, dass von einer Herkunft des pisanischen Stils von Orcagna keine Rede sein kann, dass aber nicht nur ein aus gleicher Schulung herzuleitender Parallelismus vorliegt, sondern dass Andrea von Pisa abhängig ist». «Andreas Tafel weist Züge auf ‚die . . . . für ihn Beziehungen zu Pisa unzweifelhaft erscheinen lassen». — Diesem Aufsatz verdanke ich die Anregung zu den Beobachtungen des vorliegenden Kapitels, das schon vor Erscheinen des Artikels von Gombosi «Francesco Traini» (Dedalo VII, Sept. 1926, S. 256 ff) und seines Buches «Spinello Aretino» (1926) im Entwurf vorlag. Auch Gombosi vertritt die Anschauung, dass Orcagna von Francesco Traini beeinflusst worden sei. «Die Zusammenhänge zwischen Traini und den Cione-Söhnen sind von jeher bekannt gewesen; doch war nicht Traini der Schüler des 20 Jahre jüngeren Orcagnas, sondern eben umgekehrt; dieser erhielt Anregungen von dem Pisaner Meister». (Spinello Aretino, S. 13). — Die umgekehrte These, dass Orcagna Traini beeinflusst habe, scheint in der neueren Literatur nur noch Volbach (Handbuch S. 316), zu vertreten. «In den Fresken des Campo Santo kann man seinen (Trainis) etwas trockenen, an Orcagna geschulten Stil, den sein Altarbild zeigte, in einigen Darstellungen wiedererkennen».

Die Resultate dieses Abschnittes gründen sich nicht zum wenigsten auf Beobachtungen, die im kunsthistorischen Institut in Florenz an Hand etlicher Detailaufnahmen von Trainis Werken gemacht werden konnten.

(174) Graf Vitzthum (Repert. 1905, S. 201), van Marle (Belvedere, 8, 1925, Forum S. 101), Gombosi (Dedalo, Sept. 1926, S. 256), setzen die Thomasglorie vor dem Dominikus-Altar an.

(175) vergl. für die Identifizierung Vasari-Milanesi I, 1878, S. 613, Anmerk. 2. Die Urkunde ist abgedruckt im Bullettino storico Pistoiese 2, 1900, S. 2.

(176) Einen Beleg für Trainis florentinischen Aufenthalt glaubt Gombosi in der Maestà der Dominikaner in der Sakristei von S. Maria Novella, Florenz, zu erkennen. (Dedalo, Sept. 1926, S. 256 ff). Beziehungen dieser Tafel zu dem Stil des Pisaner Meisters sind nicht zu leugnen; doch erscheint die Qualität des Bildes für ein Original Trainis zu gering. Man ist nicht berechtigt, einen solchen

Digitized by Google

Qualitätsunterschied zwischen dem Dominikus-Altar (1344-45) und der Maestà der Dominikaner, die Gombosi circa 1347 datiert, vorauszusetzen.

(177) Es seien einzelne Urteile der neueren Literatur über den Pisaner Trionfo della Morte und die zugehörigen Camposanto-Fresken angeführt. Graf Vitzthum (Repert. 1905, S. 202, 204 und 225): «Zu einer Zuschreibung an Traini reicht alles, was noch angeführt werden kann, nicht aus». Die Fresken werden Anfang der fünfziger Jahre datiert. — Venturi (V, S. 722-725), schreibt den Cyklus einem Lorenzetti-Schüler zu; er datiert die Fresken circa 1377. — Schubring (Vasari-Schubring, I, 2. Hälfte, 1916, S. 100, Anmerk. 10) glaubt, dass die Fresken «wahrscheinlich von Francesco Traini» stammen. — Berenson (Die mittelitalienischen Maler der Renaissance, 1925, S. 84): Francesco Traini. — Van Marle (Belvedere 8, 1925, Forum S. 100): «Obgleich Supinos Zuschreibung dieser Fresken an Traini von anderen bestritten wurde, halte ich sie für ganz wahrscheinlich». — Gombosi (Spinello Aretino, 1926, S. 13), spricht von den «Camposanto-Fresken, die ja dem Kreise Trainis, vielleicht ihm selbst, angehören».

(178) Beziehungen Orcagnas zu dem oberitalienischen Kunstkreis vermögen wir nicht aufzudecken. Volbach (Handbuch S. 169): «Vasari lässt Andrea di Cione, genannt Orcagna, Schüler Andreas (A. Pisanos) sein. Aber dem widerspricht Orcagnas Stilrichtung, die eher für seine oberitalienische Herkunft spricht». Es scheint, dass Volbach hier die Hypothese Schubrings aufgreift, die dieser im Jahrbuch d. k. pr. Kunstsammlungen, 1900, S. 162, geäussert hat. Schubring hält es für wahrscheinlich, «dass Andrea di Cione .... gar kein Florentiner, sondern ein Comaske von Geburt ist. Wenigstens ist der 1376 zum Capomaestro des Domes berufene Benci di Cione aus Como . . . Sollte sich die Herkunft Orcagnas aus Oberitalien einmal urkundlich bestätigen, so wäre damit für eine reinliche Scheidung der eingeborenen Florentiner Malerschule von fremden Richtungen viel gewonnen. Denn dann würde sich erklären, wie es kommt, dass dieser Künstler so radikal von der florentinischen Tradition abbiegt. . . . Vorläufig müssen wir uns mit der wahrscheinlichen Annahme seiner ausserflorentinischen Abstammung begnügen und dürfen in ihm jedenfalls nicht den Erben von Giottos Kunst sehen».

Digitized by Google

LITERATURVERZEICHNIS.

Literaturverzeichnis zu Teil I.

KAPITEL I.

Sacchetti, Franco, Novelle CXXXVI, erschienen im II. Band der « Novelle », Londra, 1795.
Ghiberti, Lorenzo, Denkwürdigkeiten, herausgegeben und erläutert von Julius von Schlosser, Berlin, 1912.
Ghiberti, Lorenzo, Denkwürdigkeiten, ins Deutsche übertragen von Julius Schlosser, Berlin, 1920.
Il Libro di Antonio Billi, herausgegeben von Carl Frey, Berlin, 1892.
Il Codice Magliabechiano, herausgegeben von Carl Frey, Berlin, 1892.

KAPITEL 2.

Vasari, Giorgio, Le Vite de'più eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori Italiani, Pars I, Firenze 1550.
Gelli, Giovanni Battista, Vite d'Artisti, herausgegeben von Girolamo Mancini im Archivio storico Italiano, Serie V, vol. 17, 1896.
Vasari, Giorgio, Le Vite . . ., Firenze, 1568.
Vasari, Giorgio, Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler, deutsch herausgegeben von A. Gottschewski und G. Gronau. I. Band, 1. Hälfte Uebersetzung und Anmerkungen von M. Wackernagel, Strassburg, Heitz, 1916. I. Band, 2 Hälfte, Uebersetzung und Anmerkungen von Paul Schubring, Strassburg, 1916.
Bocchi, Francesco, Le Bellezze della Città di Firenze, scritte. . . . ora da Giovanni Cinelli, ampliate ed accresciute, Firenze, 1677.

KAPITEL 3.

Del Migliore, Leopoldo, Firenze Città nobilissima illustrata, Firenze 1684.
Del Migliore, Leopoldo, Osservazioni alla Vita d'Andrea Orgagna, Pittore, Scul. ed Arch. Fiorentino» in «Le Arti del Disegno», 1856, Anno III.
Baldinucci, Filippo, Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua, II. Band, Firenze 1686.

Digitized by Google

Richa, Giuseppe, Notizie istoriche delle chiese Fiorentine divise ne'suoi quartieri, erschienen in Florenz, Bd. I — 1754; Bd. II — 1755; Bd. III — 1755; Bd. VI — 1757; Bd. VII — 1758; Bd. VIII — 1759.
Vasari, Giorgio, Le Vite . . ., ed. Giovanni Bottari, Bd. I, Roma 1759; Bd. III, 1760.
Baldinucci, Filippo, Notizie de'Professori del Disegno . . . ., ed. Dom. Maria Manni. Bd. II, Firenze, 1768.
Vasari, Giorgio, Le Vite . . ., ed. Guglielmo della Valle, Bd. I und II, Siena, 1791.
della Valle, Guglielmo, Storia del Duomo di Orvieto, Roma, 1791.

KAPITEL 4.

Serie degli Uomini i più illustri nella Pittura, Scultura e Architettura, Bd. I, Firenze, 1769.
Lanzi, Luigi, Storia pittorica della Italia, Bd. I, Bassano 1795/96.

KAPITEL 5a.

d'Agincourt, Seroux, Histoire de l'Art par les Monuments, Bd. II, Paris 1823.
Lanzi, Luigi, Geschichte der Malerei in Italien, Bd. I, übersetzt von Quandt, Leipzig, 1830.
Förster, Ernst, Beiträge zur neueren Kunstgeschichte, Leipzig, 1835.
Kugler, Franz, Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien, Bd. I, Berlin, 1837.
Kugler, Franz, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart, 1842.
Rosini, Giovanni, Storia della Pittura Italiana, Bd. I, Pisa, 1848.
Moisé F.,S. Croce di Firenze, Firenze, 1845.
Schnaase, Carl, Geschichte der bildenden Künste, Bd. VII, Düsseldorf 1864.
Crowe and Cavalcaselle, A new History of Painting in Italy, Bd. I, London, 1864.
Schnaase, Carl, Geschichte der bildenden Künste, Bd. VII, Düsseldorf 1876.
Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, deutsche Originalausgabe, besorgt von Max Jordan, Bd. II, Leipzig 1869.
Crowe and Cavalcaselle, A History of Painting in Italy, edited by Langton Douglas, Bd. II, London, 1903.
Wickhoff, Franz, «Ueber die Zeit des Guido von Siena», erschienen in den Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, 10, 1889.
Wickhoff, Franz, A. Venturi «Storia dell'Arte Italiana», Bd. V, Besprechung in den Kunstgeschichtlichen Anzeigen, 1907.

KAPITEL 5b.

Cicognara, Leopoldo, Storia della Scultura, Bd. I, Venezia, 1813.
Niccolini, Giovanni Batt., Elogio d'Andrea Orgagna, Firenze, 1816.
Burckhardt, Jacob, Cicerone, Basel 1855.
Perkins, Charles, Tuscan Sculptors: their lives, works and times, Bd. I. London 1864.
Reymond, Marcel, La Sculpture Florentine. Florence 1897.
Franceschini, P., L'Oratorio di San Michele in Orto, Firenze, 1892.

KAPITEL 5c.

(L o g g i a d e i L a n z i).

Gaye, Giovanni, Carteggio inedito d'Artisti, Bd. I, Firenze, 1839.
Vasari, Giorgio, Le Vite . . . Bd. I, Firenze, Le Monnier, 1846.
Passerini, Luigi, Del Pretorio di Firenze (Lezione accademica), Firenze, 1858.

Digitized by Google

Passerini, Luigi, Curiosità storico-artistiche fiorentine. Prima Serie, Firenze, 1866.
Lübke, Wilhelm, Geschichte der Plastik, Leipzig, 1871.
Vasari, Giorgio, Le Vite . . . ., ed. Milanesi, Bd. I, Firenze, 1878.
Frey, Carl, Die Loggia dei Lanzi, Berlin, 1885.

(F l o r e n t i n e r D o m b a u).

von Rumohr, C. F., Italienische Forschungen, Zweiter Teil, Berlin-Stettin, 1827.
Guasti, Cesare, Se possa attribuirsi a Giotto il disegno della facciata di Santa Maria del Fiore, erschienen im Archivio storico Italiano, Nuova Serie, Tomo 17, 1863.
Semper, Hans, Donatello, seine Zeit und seine Schule, Exkurs II, erschienen in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, herausgegeben von Zahn, 3. Jahrgang, 1870.
Cavallucci, C. J., S. Maria del Fiore, Firenze, 1881.
Guasti, Cesare, Santa Maria del Fiore, Firenze, 1887.

(O r S a n M i c h e l e).

Fantozzi, Federigo, Nuova Guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della Città e Contorni di Firenze, Firenze 1847.

(O r v i e t a n e r D o m b a u).

Milanesi, Gaetano, Documenti dei lavori fatti da Andrea Orcagna nel Duomo d'Orvieto, erschienen im Giornale storico degli Archivi Toscani, Vol. 3, 1859.
Fumi, Luigi, Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri, Roma 1891.
Mosaico rappresentante la Nascità della Vergine proveniente dalla Facciata del Duomo d'Orvieto, Archivio storico dell'Arte 2, 1889.
Fumi, Luigi, L'Orcagna e il suo preteso mosaico nel Museo di Kensington, erschienen in der Rivista d'Arte, Anno III, 1905.

ANHANG ZU TEIL I.

Gaye, Giovanni, Carteggio inedito, Bd. II, Firenze 1840.
Gualandi, Memorie originali italiane, serie sesta, Bologna 1845.
Bonaini, Francesco, Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini, Pisa 1846.
Milanesi, Gaetano, «Andrea Orcagna. Pittura nella udienza dei Capitani di Or San Michele» in Miscellanea Fiorentina di Erudizione e Storia, November 1886.
Guasti, Cesare, Santa Maria del Fiore, Firenze 1887.
Chiappelli, Alberto, Di una tavola dipinta da Taddeo Gaddi, erschienen im Bullettino storico Pistoiese, anno II, 1900.
Poggi, G., Urkundliche Beilagen zu drei Gemälden des Jacopo di Cione, erschienen in den kunstwissenschaftlichen Studien, Band I, Leipzig, 1908.
Colnaghi, Dominic Ellis: A Dictionary of Florentine Painters from the 13 th to the 17 th Centuries, edited by P. G. Konody and Selwyn Brinton, M. A., F. R. S. A., London, 1928.

Hilfsliteratur zu Teil I.

Benkard, Ernst, Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgeschichte, München 1917.

Digitized by Google

von Fabriczy, C., Venti Vite d'Artisti di Giovanni Battista Gelli, pubblicate da Girolamo Mancini, Besprechung im Repertorium für Kunstwissenschaft XIX, 1896.
Gronau, Georg, Zu den Künstlerviten des Giovanni Battista Gelli, erschienen im Repertorium für Kunstwissenschaft XX, 1897.
von Kallab, Wolfgang, Vasari-Studien, herausgegeben von Julius von Schlosser, Wien-Leipzig 1908.
Schlosser, Julius, Die Kunstliteratur, Wien 1924.

Literaturverzeichnis zu Teil II.

Allgemeine Darstellungen der Trecentokunst.

Berenson, Bernhard, The florentine Painters of the Renaissance, 1896.
Berenson Bernhard, The florentine Painters of the Renaissance, 1912.
Berenson, Bernhard, Die Florentiner Maler der Renaissance, 1925.
Dohme, Robert, Kunst und Künstler, Bd. I, Leipzig 1878.
Khvoshinsky, Basile e Salmi, Marco, I Pittori Toscani, Bd. II, Roma 1914.
van Marle, Raimond, The Development of the Italian Schools of Painting, Bd. II-V, erschienen im Haag, 1924-25.
Michel, André, Histoire de l'Art, Bd. II, 2. Teil, Paris, 1906.
Sirén, Osvald, Giottino und seine Stellung in der gleichzeitigen florentinischen Malerei, Leipzig, 1908.
Sirén, Osvald Giotto and Some of his Followers, Cambridge-London-Oxford, 1917.
Suida, Wilhelm, Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts, Strassburg, Heitz, 1905.
Toesca, Pietro, Die Florentinische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts, München 1929. (Nicht mehr berücksichtigt).
Venturi, Adolfo, Storia dell'Arte Italiana, Bd. IV, Milano 1906; Bd. V, Milano 1907.
Vitzthum-Volbach, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien, Handbuch der Kunstwissenschaft, erschienen zu Potsdam.
Wulff, Oscar, Suida, Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts, Besprechung in den Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur, Juli 1905.

Literatur zu einzelnen Werken Orcagnas.

Hettner, Hermann, Italienische Studien, Braunschweig 1879 (Strozzi-Altar).
Tarchiani, Nello, Prima del Centenario Vasariano, Marzocco, 23. Juli 1911 (Trionfo della Morte).
Bombe, Walter, Der neuentdeckte Trionfo della Morte in S. Croce, Cicerone 1911.
Soulier, Gustave, Découverte de Nouvelles fresques du Trecento à Florence, Revue de l'Art 1912 (Trionfo della Morte).
Bombe, Walter, Neue Entdeckungen in S. Croce, Cicerone, Februar 1912 (Marienkrönung).
Offner, Richard, Four Panels, a Fresco and a Problem, Burlington Magazine, Mai 1929, (Marienkrönung).

Besprechungen von Zuschreibungen an Orcagna.

Beltrami, Luca, Andrea Orcagna sarebbe Autore di un disegno per il Pulpito nel Duomo di Orvieto?, erschienen im Album Poliglotto raccolto da Luigi Fumi per il VI Centenario del Duomo di Orvieto, 1891.

Digitized by Google

Bertarelli, L. V., Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Milano, 1922.
Bodmer, Heinrich, Ein Frühwerk des Andrea Orcagna, Pantheon, August 1929.
Colasanti und Gerewich, I quadri Italiani nelle collezioni del Conte Pálffy in Ungheria, erschienen in der Rassegna d'Arte, Milano, November 1912.
Dodgson, Campbell, in Vasari Society for the reproduction of drawings by old masters, Oxford. April 1906.
Kauffmann, Hans, Florentinische Domplastik, Teil I, Jahrbuch der pr. Kunstsammlungen, 1926.
Lederer, Sandor, in Az Országos Magyar Szépmüvészeti Múzeum Evkönyvei, I Kötel, Budapest, 1918.
Lippmann, Handzeichnungen alter Meister in dem Kupferstichkabinett der kgl. Museen zu Berlin, Lieferung IV, Berlin, 1903.
Loeser, Charles, Ueber einige Handzeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts, erschienen im Repertorium für Kunstwissenschaft, 1902.
Offner, Richard, Italian Primitives at Yale University, New Haven: Yale University Press, 1927.
Offner, Richard, Studies in Florentine Painting, New York, 1927.
Rankin, William, Some early Italian pictures in the Jarves Collection of the Yale School of Fine Arts at New Haven, erschienen im American Journal of Archaeology, 1895.
Schmarsow, August, Meister des 14. und 15. Jahrhunderts im Lindenau-Museum zu Altenburg, erschienen in der Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts in Florenz, Leipzig, 1897.
Sirén, Osvald, A descriptive Catalogue of the pictures in the Jarves Collection belonging to the Yale University, New Haven, London, Oxford, 1916.
Sirén, Osvald, Trecento pictures, erschienen im Burlington Magazine, Dezember, 1908.
Sirén, Osvald, Addenda und Errata zu meinem Giottino Buch, erschienen in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, 1908.
Sirén, Osvald, Pictures in America by Bernardo Daddi, Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna and his brothers: I, erschienen in Art in America, 1914.
Sirén, Osvald, Il Problema Maso-Giottino, Dedalo, Dezember 1927.
Sirén , Osvald, II Problema Maso-Giottino, Dedalo, Dezember 1927.
Stockholm, 1913.
Suida, Wilhelm, Alcuni quadri italiani nella Galeria di Budapest, erschienen in L'Arte, 1907.
Suida, Wilhelm, Notizie su alcuni quadrì primitivi italiani nel Kaiser Friedrich Museum in Berlino, in der Rivista d'Arte, 1907.
Suida, Wilhelm, Trecentostudien II, Beiträge zum Oeuvre bekannter Maler, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1914.
Suida, Wilhelm, Zur florentinischen Trecentomalerei, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1908.
von Térey, Gabriel, Die Gemäldegalerie des Museums für bildende Künste in Budapest, Berlin 1916.
de Térey, Gabriel, Catalogue of the paintings by old Masters (Budapest, Museum of Fine Arts), Budapest 1924.
Venturi, Adolfo, Disegno per il pulpito del Duomo di Orvieto, Archivio storico dell'Arte, 1892.
Vitzthum, Georg Graf, Bernardo Daddi, Leipzig, 1903.
National Gallery Trafalgar Square, catalogue, London, printed for the Trustees, 1925.

Digitized by Google

Verstreute Notizen über Orcagna.

Orsini, Giovanni, Vita di Andrea Orcagna. Le Vite . . scritte da Giorgio Vasari, collezione diretta da Pier L. Occhini ed E. Cozzani, Firenze 1914. (Die Bibliographie ist für einzelne, hier nicht zitierte Werke zu vergleichen).
Philippi, Adolf, Florenz, Seemann, Leipzig, 1915.
Schmarsow, August, S. Martin von Lucca, erschienen in den Italienischen Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. I, 1890.
Schubring, Paul, Giottino, erschienen im Jahrbuch der kgl. pr. Kunstsammlungen, 1900.
Wulff, Oscar, Kritik einer Rezension, erschienen im Repertorium für Kunstwissenschaft, 1906.

Literatur über einzelne Künstler des Trecento .

Offner, Richard, Nardo di Cione and his Triptych in the Goldman Collection, Art in America 12, 1924.
Gombosi, Giorgio, Francesco Traini, Dedalo, September 1926.
Gombosi, Georg, Spinello Aretino, Budapest 1926. (Im Selbstverlag des Verfassers).
van Marle, Raimond, Ein Gemälde von Francesco Traini, Belvedere 8, 1925, Forum.
Supino, Benvenuto, Arte Pisana, Firenze, 1904.
Vitzthum, Georg Graf, Von den Quellen des Stils im Triumph des Todes, erschienen im Repertorium für Kunstwissenschaft, 1905.
Weigelt, Curt H., Giotto, Klassiker der Kunst, 1925.
Offner, Richard, Niccolò di Pietro Gerini, Art in America, 9, 1921.
Fry, Roger, Pictures in the Collection of Sir Hubert Parry, at Highnam Court, near Gloucester, Article I, Burlington Magazine, 1903.

Digitized by Google

ABBILDUNGSVERZEICHNIS.

Tafel	Abb.		
1	1	Strozzi-Altar,	Florenz, S. Maria Novella (Al.).
2	2	» »	Michael und Katharina (Br.),
3	3	» »	Christus (Br.).
3	4	» »	Johannes der Täufer (Br.).
4	5	» »	Orgelspieler (Br.).
5	6	» »	Laurentius und Paulus (Br.).
6	7	» »	Thomas-Predella (Br.).
7	8	» »	Petrus-Predella (Br.).
8	9	» »	Laurentius-Predella (Br.).
9	10	Tabernakel,	Anbetung der Könige, Florenz, Or San Michele (Br.).
10	11	»	Geburt Christi (Detail) (Br.).
11	12	»	Geburt Mariae (Al.).
12	13	»	Todesverkündigung (Al.).
13	14	»	Darstellung Christi (Al.).
14	15	»	Marientod und Gürtelspende (Al.).
15	16	»	Selbstbildnis des Künstlers Ausschnitt aus dem Marientod (Br.).
16	17	»	Caritas (Br.).
16	18	»	Fides (Br.).
17	19	»	Temperantia (Br.).
17	20	»	Prudentia (Br.).
18	21	»	Fortitudo (Br.).
18	22	»	Patientia (Br.),
19	23	»	Obedientia (Br.).
19	24	»	Docilitas (Br.).
20	25	»	Männliche Halbfigur (Br.).
21	26	»	» » (Br.).
21	27	»	» » (Br.).
22	28	»	» » (Br.).
22	29	»	» » (Br.).
23	30	»	» » (Br.).
23	31	»	» » (Br.).
24	32	»	Löwenkopf (Br.).
25	33		Engel (Br.).

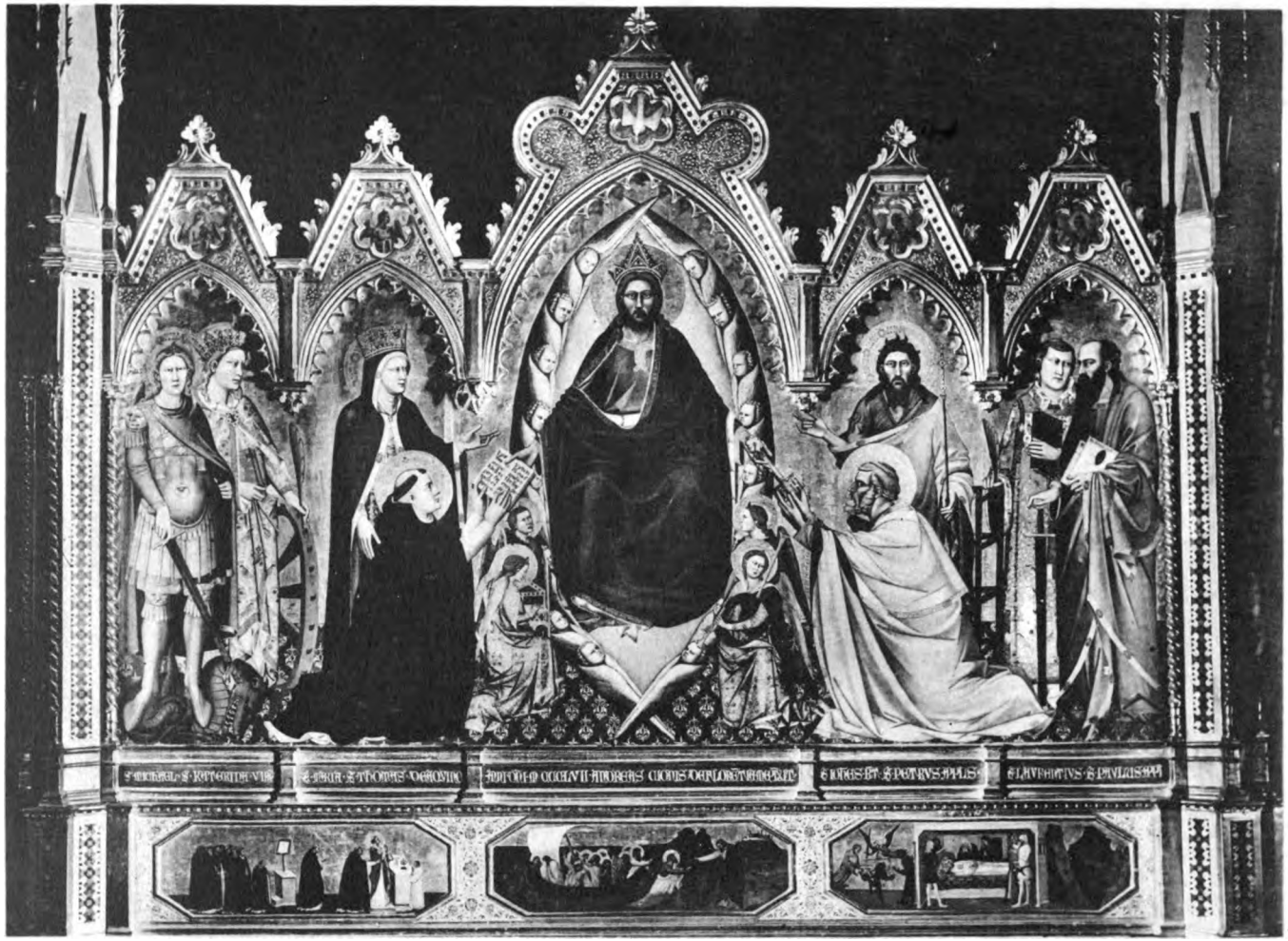
Digitized by Google

Tafel	Abb.	
26	34	Tabernakel, Engel (Br.).
27	35	» Halbfigurenband — Nordseite (Br.).
27	36	» Halbfigurenband — Westseite (Br.).
28	37	» Apostel (Br.).
29	38	» Apostel (Br.).
29	39	» Apostel (Br.).
30	40	Trionfo della Morte, Florenz, S. Croce (Gab. fotogr.).
31	41	Trionfo della Morte, Bettlergruppe (Al.).
32	43	Trionfo della Morte, Erdbeben (Gab. fotogr.).
33	42	Tabernakel, Rankenornamente (Br.).
34	44	Marienkrönung, Maria, Florenz, S. Croce (Br.).
34	45	» Engel, Franziskus und Stifter, rechte Gruppe (Gab. fotogr.).
35	46	» Zwei Engelsköpfe der rechten Gruppe (Br.).
35	47	» Zwei Engelsköpfe der linken Gruppe (Br.).
36	48	» Christuskopf des Bogens (Br.).
36	49	» Engel des Bogens (Br.).
37	50	Matthäus-Altar, Florenz, Uffizien (Br.).
38	51	» Auferweckung des Königssohnes (Br.).
38	52	» Berufung des Heiligen (Br.).
39	53	Fr. Traini, Thomasglorie, Pisa, S. Caterina (Br.).
40	54	Strozzi-Altar, Petrus (Br.).
40	55	Thomasglorie, Plato.

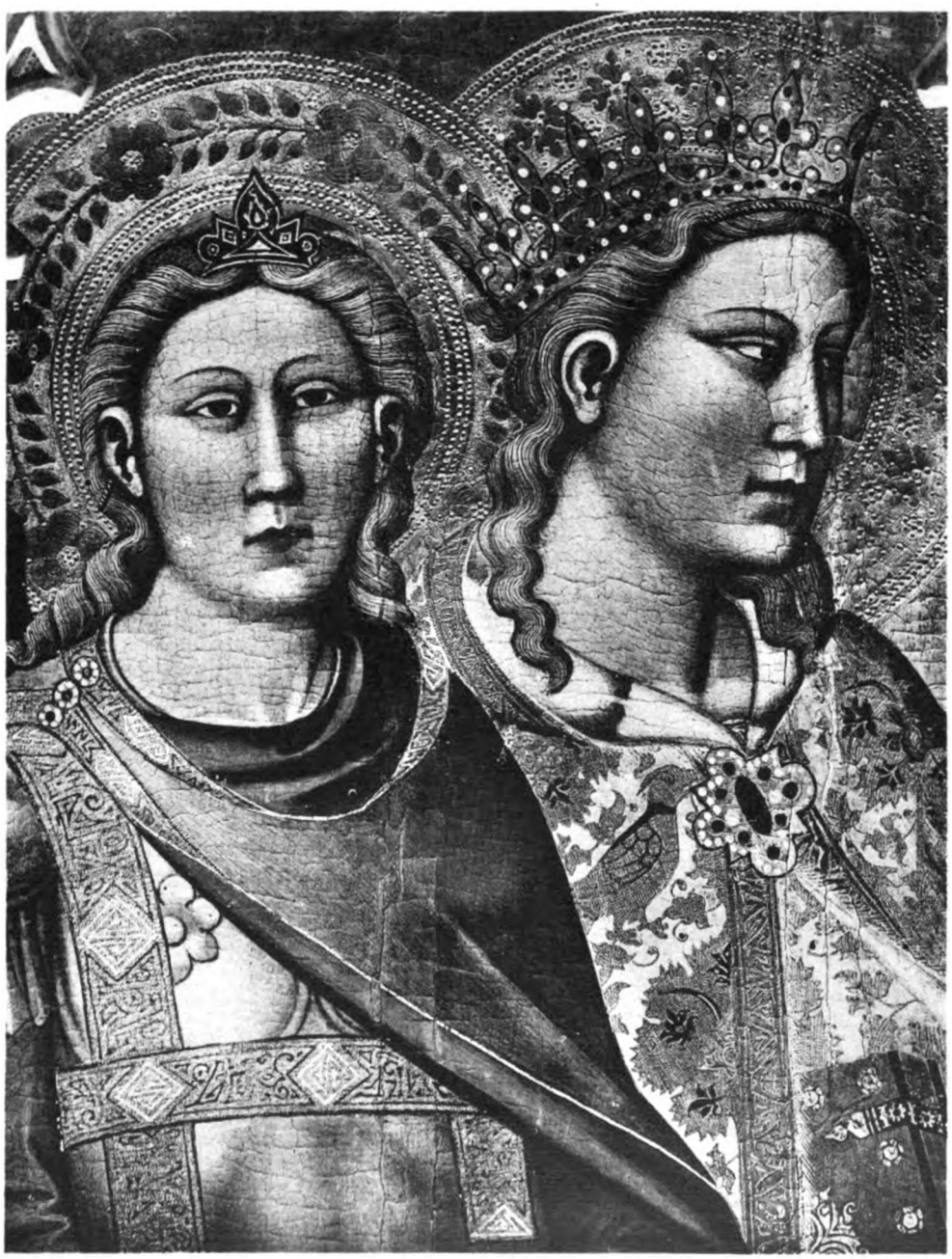
Br. = Brogi.
Al. = Photo Flli Alinari.
Gab. fotogr. = fot. R. Soprintendenza all'Arte — Firenze.

Digitized by Google

Digitized by Google

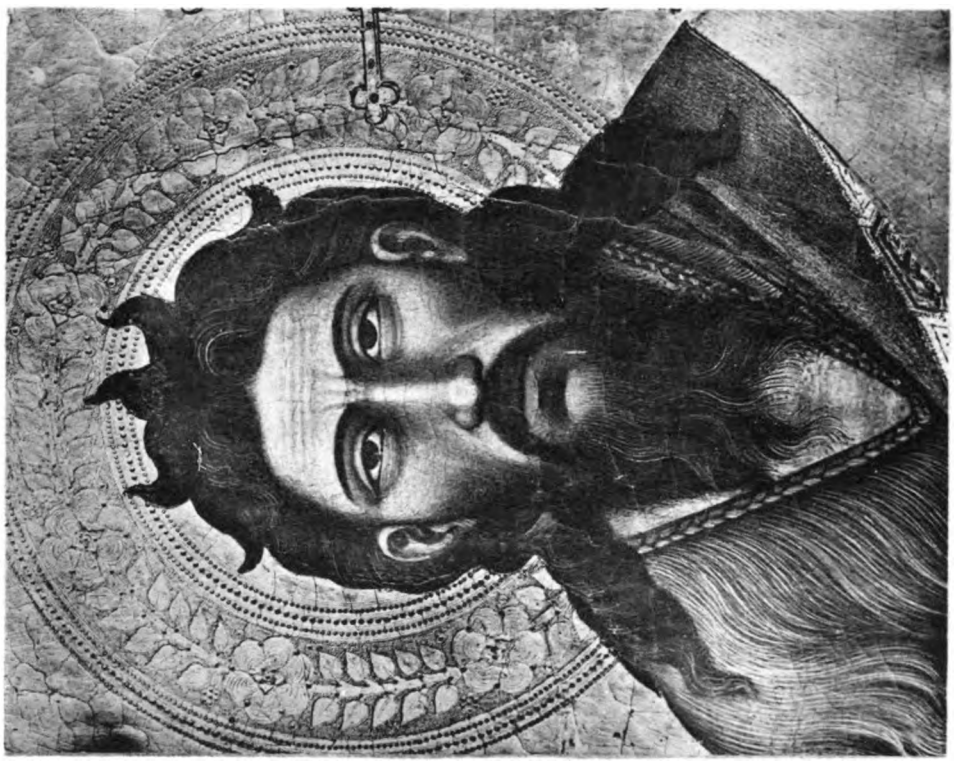


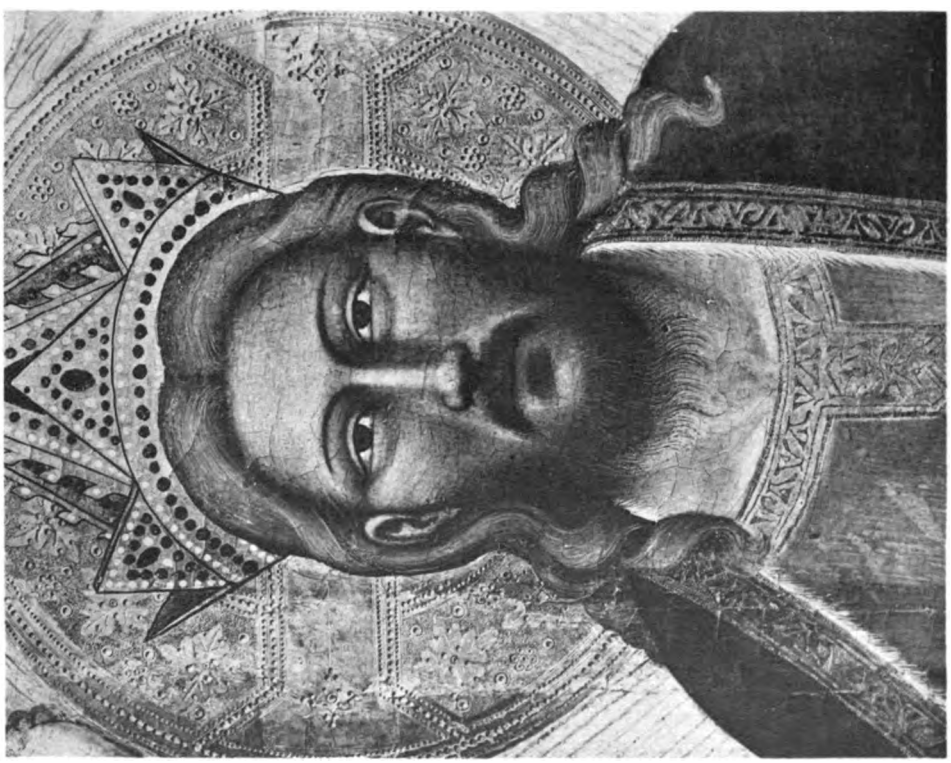
Digitized by Google



2

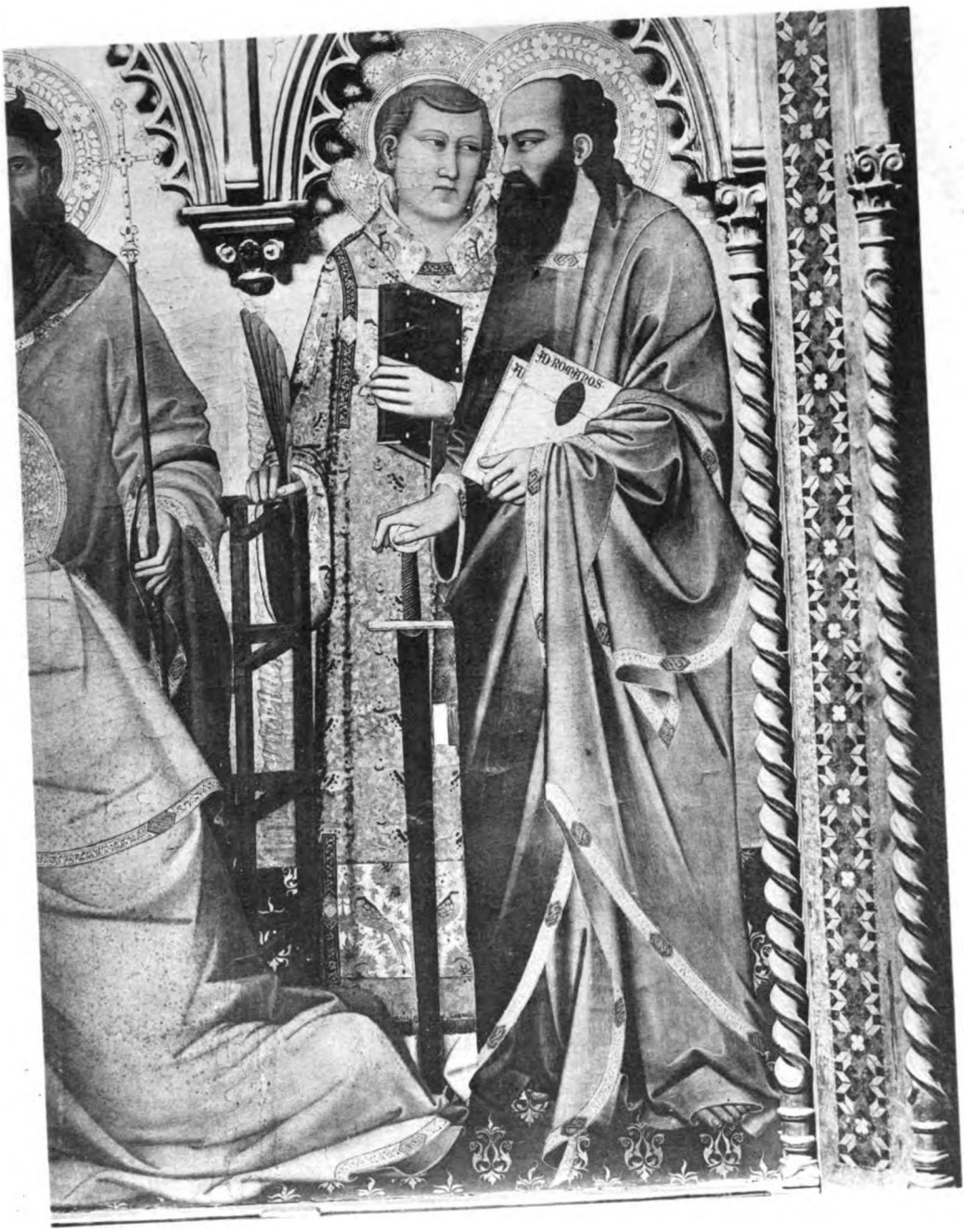
Digitized by Google





Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

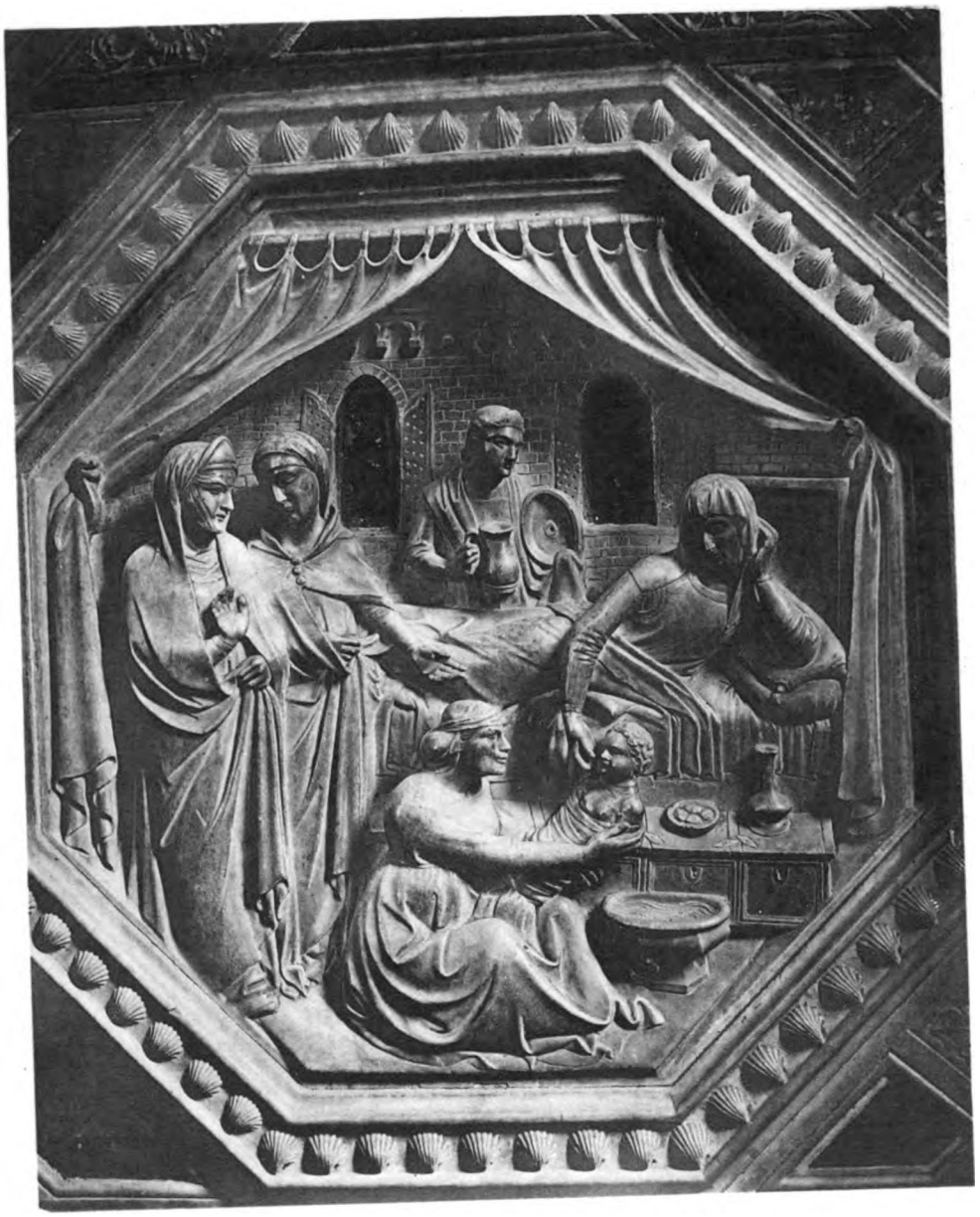
Digitized by Google

Digitized by Google

10

Digitized by Google

Digitized by Google



12

Digitized by Google

Digitized by Google

14

Digitized by Google

15

Digitized by Google

16

Digitized by Google

18

17

Digitized by Google

20

19

Digitized by Google

22

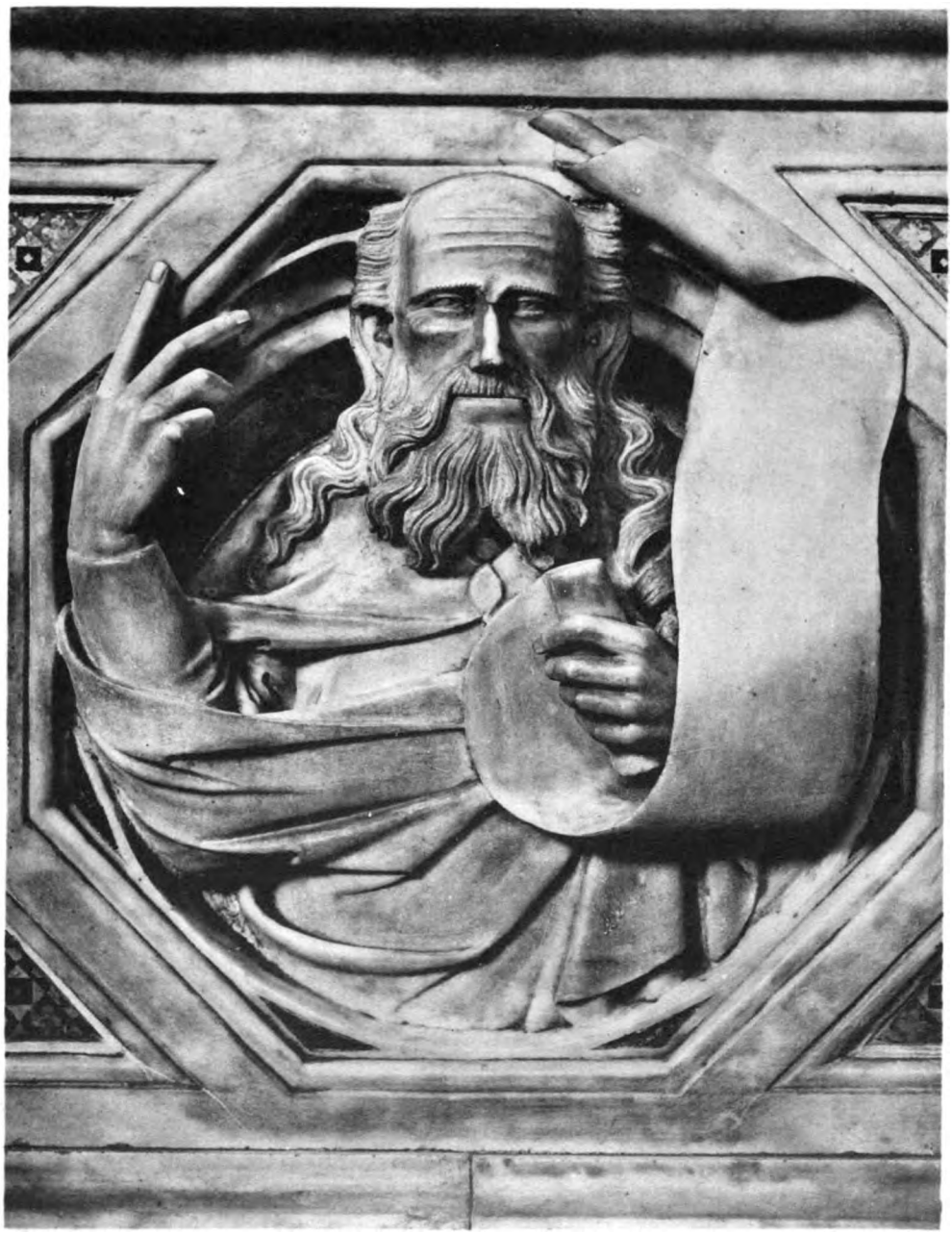
21

Digitized by Google

24

23

Digitized by Google



Digitized by Google

27

26

Digitized by Google

29

28

Digitized by Google

31

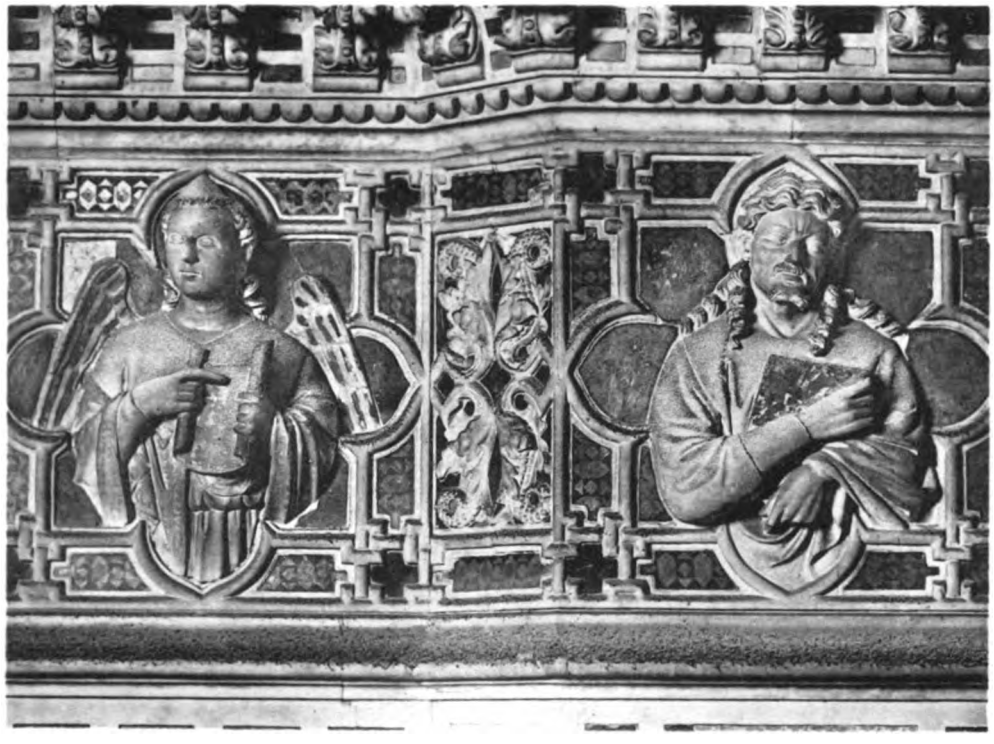
30

Digitized by Google

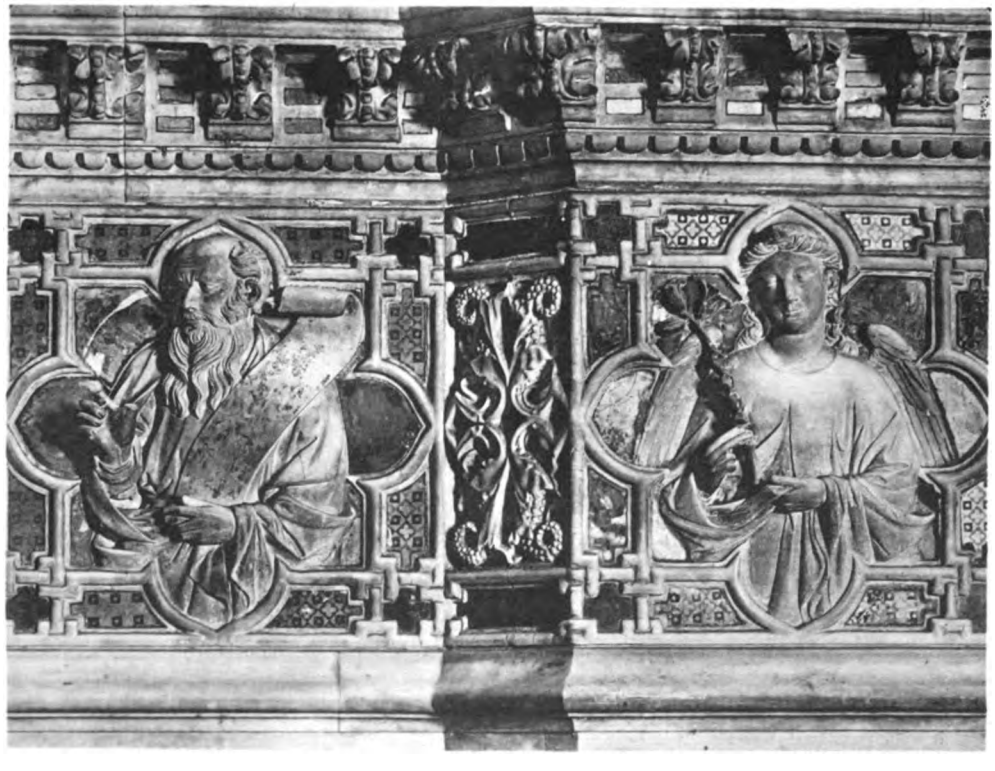
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

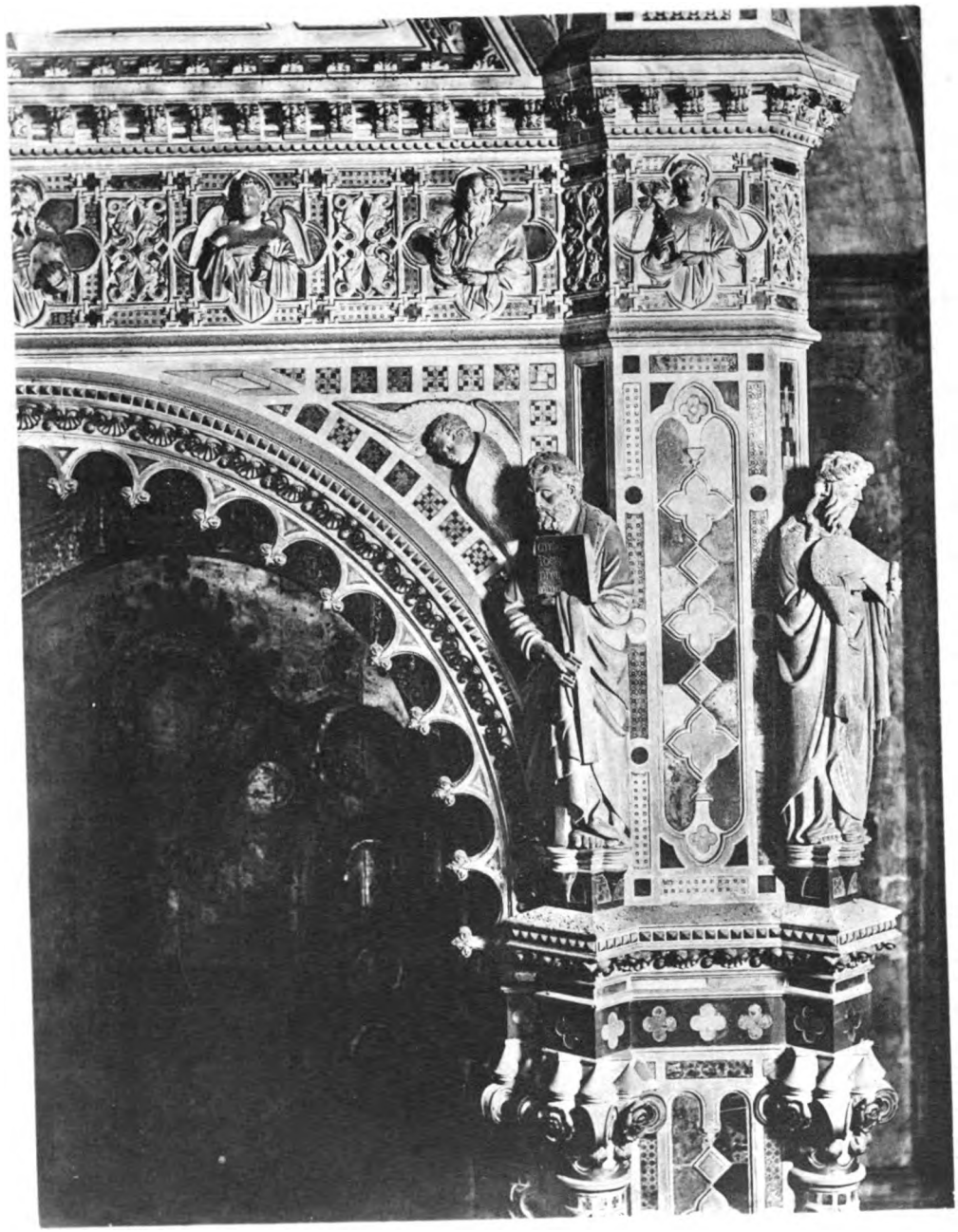


35

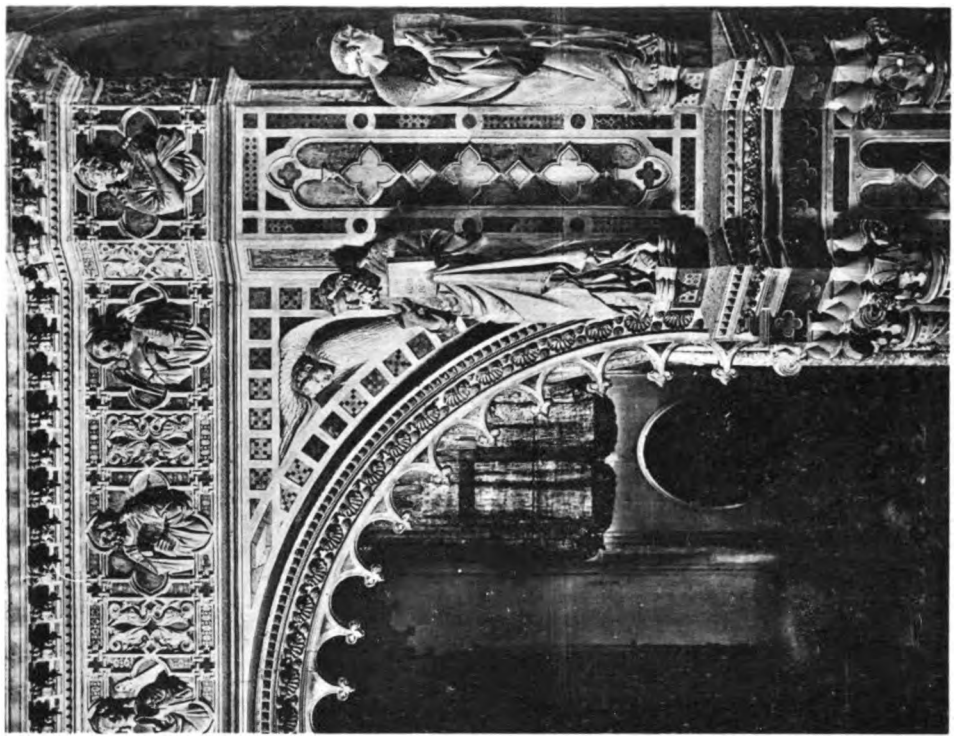


36

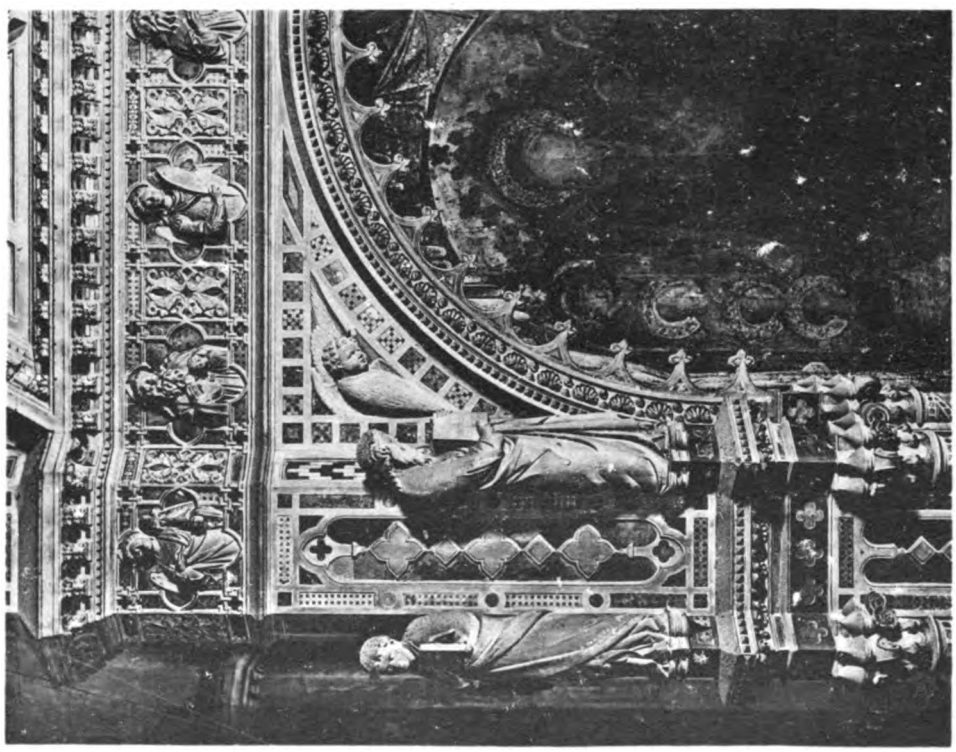
Digitized by Google



Digitized by Google

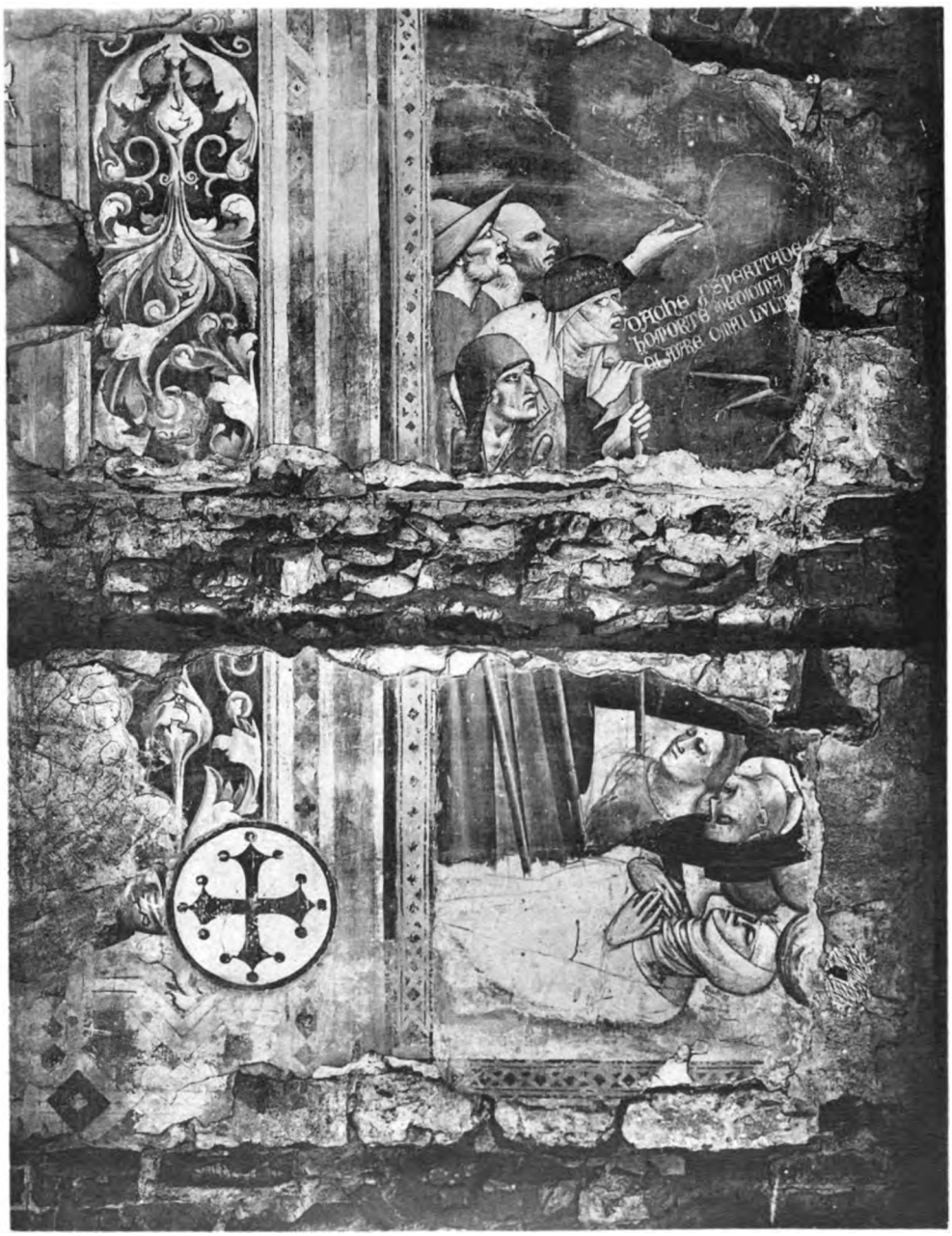


39

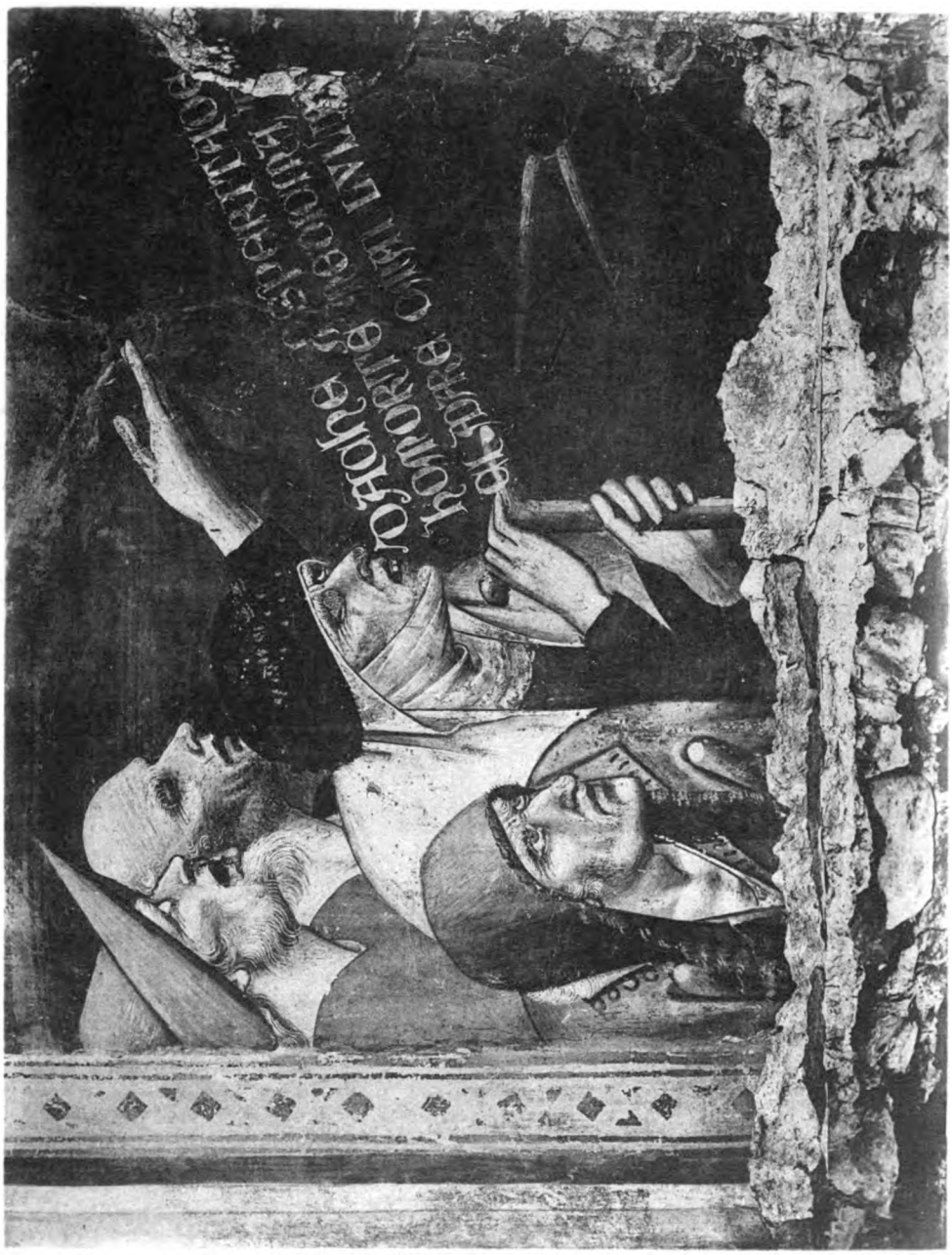


38

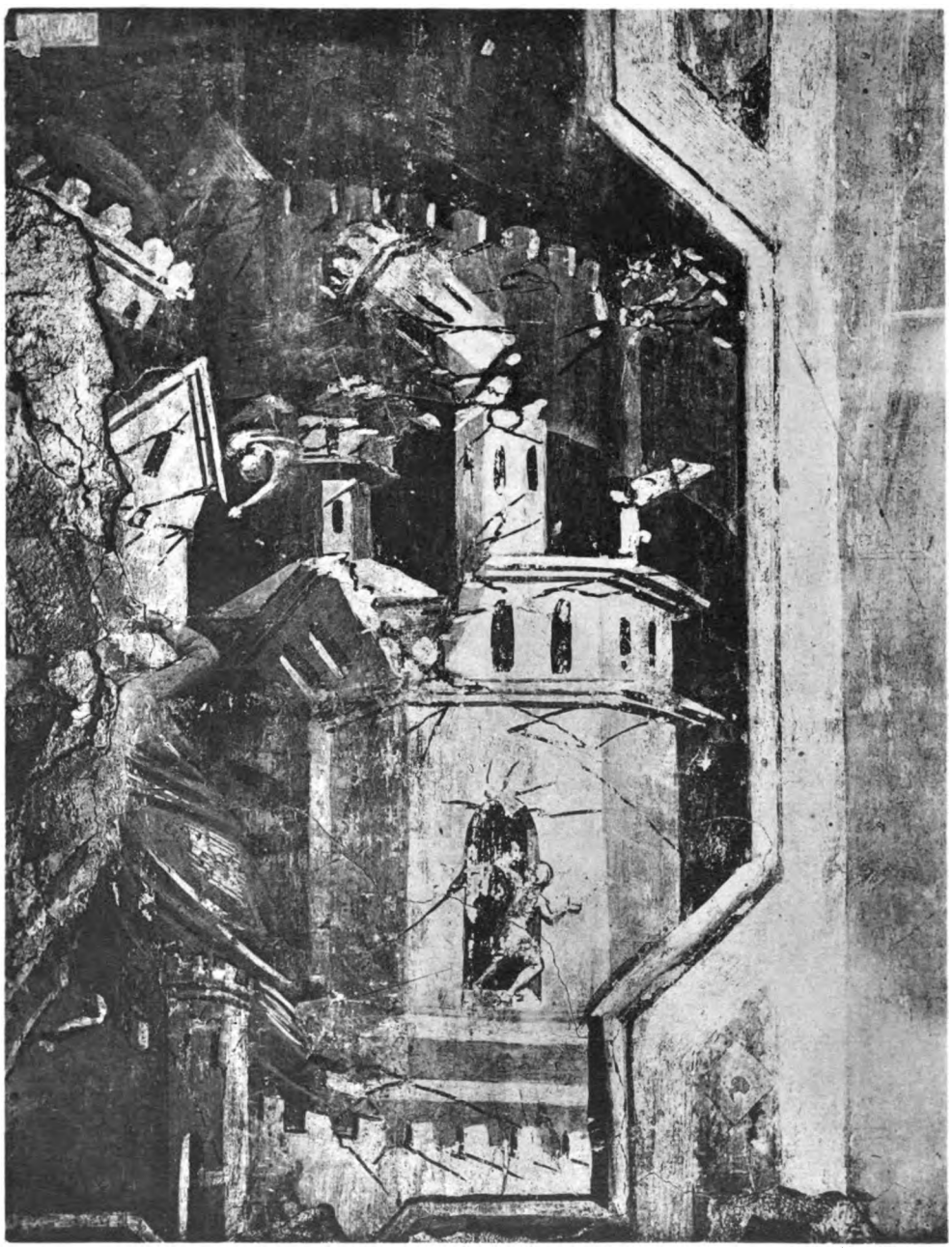
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

42

Digitized by Google

44

45

Digitized by Google

47

46

Digitized by Google

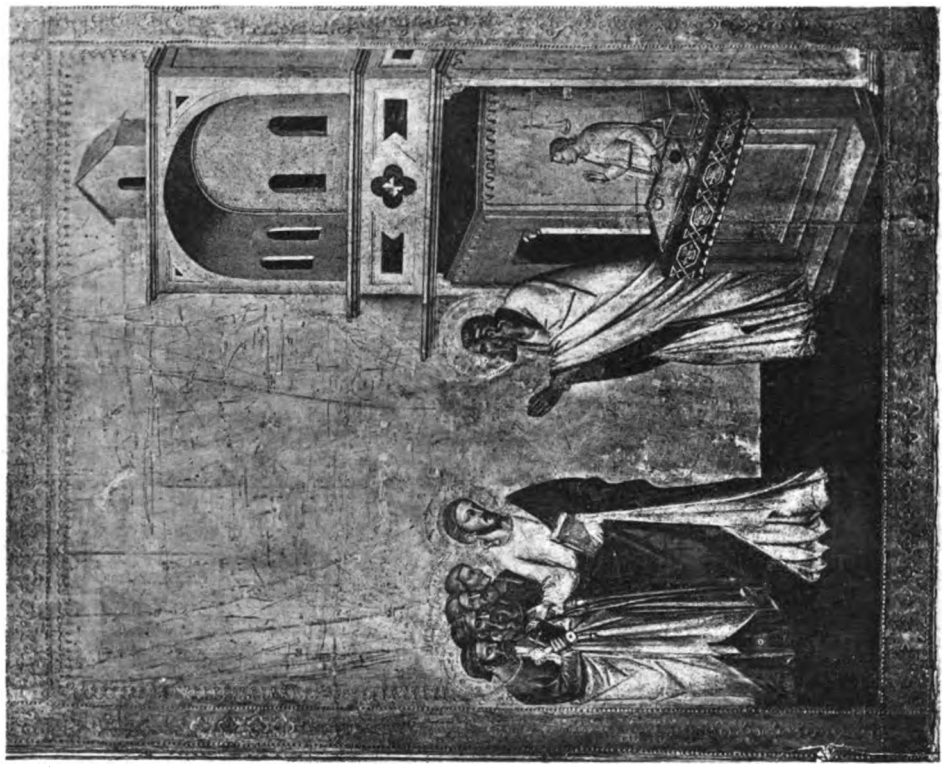
49

48

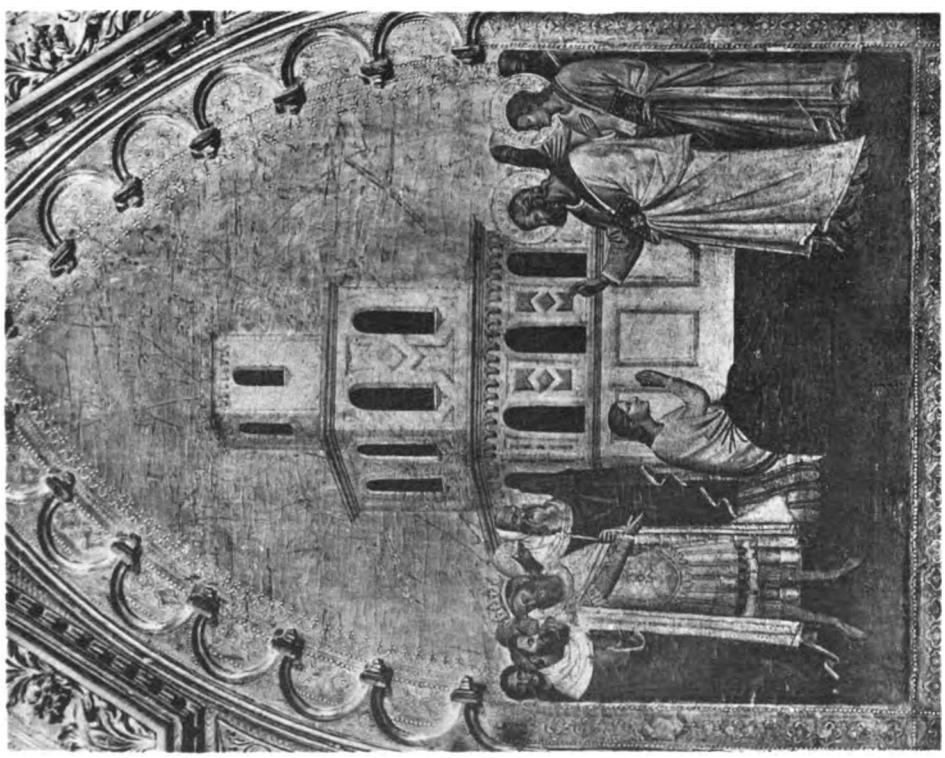
Digitized by Google

50

Digitized by Google

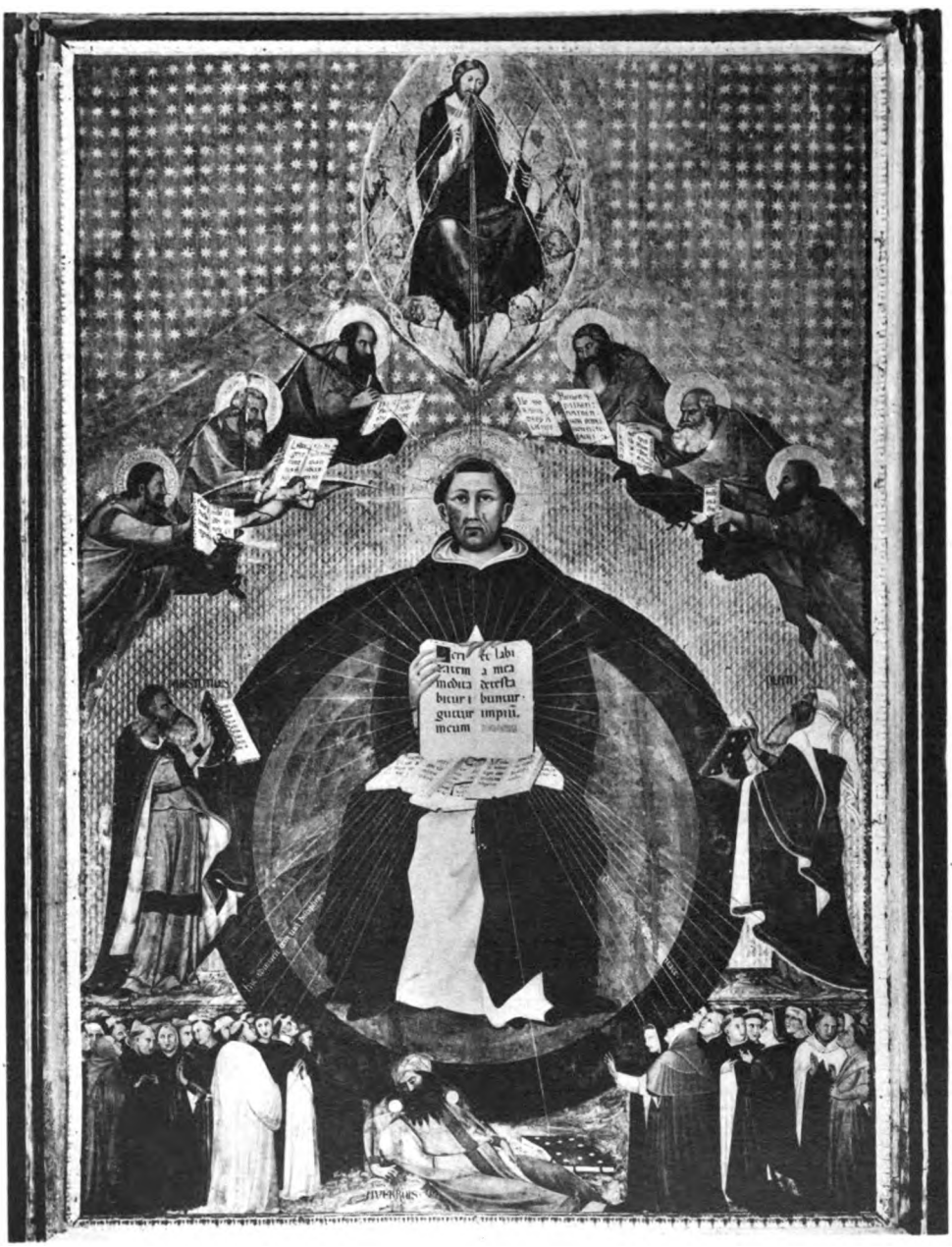


52



51

Digitized by Google



Digitized by Google

55

54

Digitized by Google